القاهرة

أدب • فكر • فن

ثورة ٢٣ يوليو والثقافة

الإتجاه الأسطورى فى النقد الأدبى

الديمقراطية عند المودودى

أكذوبة الحوار الحضارى

محاكمة الكاهن كاى - نن

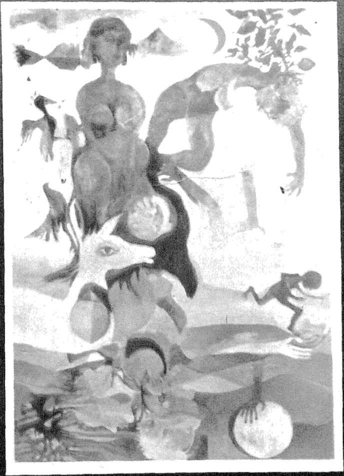
معرض الفنان محمد حجى



• لوحة للفنان يوسف سيده •

• القاهرة • العدد الخامس والعشرون • الثلاثاء ٢٣ يوليو ١٩٨٥م • ٥ ذو القعدة ١٤٠٥هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



● محاولات الوصول للقمر ● للفنان محمود إبراهيم ●



● خزف زلطى ● للفنان عمر عبد العزيز ●

القاهرة

رؤيـة

«المعاصرة عمياء» هكذا قال القدماء . وفى هذا القول مبالغة لا شك فيها ، وكان الأجدر بهم أن يقولوا إنها «عشواء» أو «عوراء» ، فالعمى عجز كلى عن الرؤية ، أما العشى والعور فعجزهما نسبى ، فالأعشى يرى فى النهار ولا يرى فى الليل ــ هذا ما قيل لى فأنا لم أجربه ــ والأعور يرى الأشياء بعين واحدة لا تمكنه من رؤية البعد الثالث ومن ثم لا يدرك العمق . وهكذا المعاصر ، إنه يرى حقا ، وقد يرى كل شىء ، ولكنه يراه من زاوية واحدة هى التى عاشها أو شارك فيها أو ارتبطت بها مصالحه أو مبادئه ، فيفوته كالأعشى ــ أن يرى ما حدث فى الليل ، أو يعجز ــ كالأعور ــ عن رؤية البعد الثالث للشىء فيفقد ادراكه للعمق . ومن هنا يجىء التناقض بين روايتى معاصرين لحدث واحد ، حتى إن أحدهما يراه أبيض ناصعا فى حين يراه الثانى أسود حالكا . وكل منهما صادق مع نفسه ، وصادق مع قومه ، وصادق فيما يروى . ولا يفسر صدق النقيضين ــ إذا استبعدنا سوء النية ــ غير قول القدماء إن «المعاصرة عمياء» بعد تعديل العمى إلى عشى أو عور .

وعلى صفحات هذا العدد من «القاهرة» حوار أجراه شاب من جيل ولد شب بعد الثورة ، مع أربعة من الأقطاب ــ كل فى ميدانه ــ ممن ولدوا وشبوا ونضجوا قبل الثورة . وكلا الجيلين معاصر للثورة ، غير أن معاصرتها تختلف ، فالأول ــ المحاور ــ عرف الثورة أناشيد وشعارات تطن فى أذنيه ليل نهار فى البيت وفى الشارع وفى المدرسة ، والآخرون ــ المحاورون الأربعة ــ عرفوها أملا يُسعى إليه ، ثم عملا شاركوا فى انجازه حينا حتى وصلوا ــ كل فى ميدانه ــ إلى الذروة ، وعارضوه حينا آخر حتى دخلوا ــ كل فى دوره ــ إلى السجون والمعتقلات . ومن هنا اختلفت زاوية الرؤية عند كل من الجيلين ، ومن هنا كانت طرافة الحوار وغرابته ، بل وحدته فى بعض الفقرات . ومن هنا أيضا كان اختلاف الأقطاب الأربعة فى بعض أحكامهم على انجاز الثورة الثقافى ، فكل منهم له زاوية الرؤية الواحدة الخاصة به ، والتى تختلف بالضرورة عن زاوية الثلاثة الآخرين .

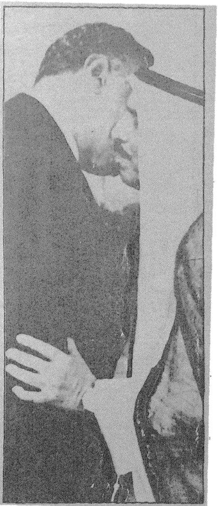
أى الرؤى الخمس هى الصادقة . . ؟ رؤية من أجرى الحوار أم رؤية واحد من الأربعة الذين شاركوا فى الحوار ؟ فى رأيى ــ مادامت المعاصرة عشواء أو عوراء ــ أن الرؤى كلها صادقة وإن تناقضت ، وأن الأحكام كلها ليست محلا للظنة أو الاتهام بالجهل ، حتى وإن قال واحد منهم إن العقاد وجيله من العمالقة لم ينجزوا شيئا إلا بعد الثورة ــ رغم أن نصفهم على الأقل كان قد مات قبل الثورة ــ وقال واحد آخر إن موت عبد الناصر فى سنة ٧٠ جاء لطمة قاسية للديمقراطية .

إن كل واحد من الأربعة المشاركين فى الحوار رجل له قدره وله احترامه وله كفاحه ، مما يجعله غير محل للظنة أو الاتهام بالعبث أو الجهل . فكيف نوفق بين أحكامهم المتناقضة ؟ ثم كيف نوفق بينها وبين ما نراه بعيوننا واقعا لا يمارى فيه حتى الأعمى ؟ . . . إنها «المعاصرة العشواء» كما ذكرت أفلا يدعو هذا إلى أن يتريث اولئك الذين يسودون عشرات الكتب اليوم قدحا أو مدحا فى عبد الناصر أو فى السادات ، وإلى أن يكتفوا ، ونكتفى جميعا ، بأن نحيى الثورة فى عيدها ، فنحن جميعا متفقون على أن ثورة ٢٣ يوليو غيرت وجه الحياة فى مصر وفى المنطقة العربية ، مهما اختلفت أحكامنا بعد هذا على نوع التغيير أو فائدته ●

« القـاهرة »

ثورة ٢٣ يوليو والثقافة

تحقيق عمر نجم



● آخر صورة للزعيم الراحل جمال عبد الناصر ●

كان من الممكن أن يمضى هذا اليوم كغيره من الأيام ، تطحنه السنون طحناً بين رحاها الضروس ويطويه التاريخ طياً بين طبقاته الصلدة .

وكان من الممكن ألا يتذكر هذا اليوم سوى أشخاص بعينهم ، يتذكرونه لحادث جلل داهمهم فيه أو لصرخات طفل وليد انطلقت من رحمه عندما قذفت به بطن بكر عانت مشقة الحمل وعذاب المخاض .

وكان من الممكن أن يمر هذا اليوم ونحن على ما نحن فيه ، نقلب أوراق نتائج العام تلو العام بغير أن يقفز إلى بالنا أى شىء . . . أى شىء .

كان من الممكن لهذا اليوم أن يكون أشياء كثيرة تتصارع داخلنا مع أشياء أكثر ليخمد الصراع وننساها بين زحام همومنا وما أكثرها .

لكن يوم الثالث والعشرين من يوليو يأبى أن يصبح يوماً من أيامنا الباهتة ، عندما هبّ بين أيام وسنين طويلة كى يقتحمنا ، مصراً على الزحف إلى الشرايين كى تصونه الذاكرة فى أعماق أعماقها . . . إنها ذاكرة الوطن باتساع المدى من الخليج إلى المحيط .

وهل نبالغ إن قلنا : إن خريطة العالم قد أضيفت إلى ملامحها ملامح جديدة بعد ثورة يوليو ؟ وهل نبالغ أيضاً عندما نقول : إن الدول العظمى قد بدلت استراتيجياتها بعد ثورة يوليو ؟ مَنْ يتهمنا بالمبالغة فليعاود النظر إلى خريطة العالم بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ليدرك ظلم اتهامنا ، وليعاود النظر إلى الدول العظمى بعد هذه الحرب المدمرة ليجد أن الامبراطورية البريطانية التى لم تكن تغيب عنها الشمس قد أصبحت دولة من الدرجة الثانية بعد معركة بور سعيد الخالدة ، ومَنْ يتهمنا بالمبالغة أيضاً عليه أن يعود بذاكرته ليتذكر مصر التطر المحتل والمغلوب على أمره قبل يوليو وليتذكر مصر التى قامت من سباتها الطويل كى تلعب دورها الأزلى ولتمارس قدرها الحتمى فى ريادة هذه الرقعة المحيطة بها ولتبقى دائماً أبداً القلب الحى النابض لهذا الجسد العربى الكبير .

واليوم فى ٢٣/٧/٨٥ وبعد مرور ثلاثة وثلاثين عاما على يوم ٢٣/٧/١٩٥٢ . . . ونحن نحتفل بذكرى ثورة يوليو بالرغم من غياب قائدها ورفاقه تناقش القاهرة الدور الثقافى لهذه الثورة العظيمة .

فتحى رضوان :
الثقافة قبل الثورة مرتجلة .
توفيق الحكيم منافق والعقاد ليس عملاقاً .

○ الأستاذ فتحى رضوان . . . .

● كنت أول مَنْ تولى وزارة الثقافة فى عهد الثورة أو وزارة الارشاد القومى كما كان اسمها عندئذ ، هل دافع لديك هو الذى دفعك إلى إنشائها ؟ وما هى نظرة الضباط الأحرار إلى هذا الدافع ؟ وما هو تأثير هذه الوزارة على الثقافة حتى اليوم ؟

□ **أولاً ليس للضباط دور فى هذه الفكرة ، كان دورهم هو التلقى والاستماع والموافقة أو الرفض ، وحينما اقترحت انشاء وزارة الارشاد القومى كنت أرمى إلى انشاء وزارة للدعاية .**

● وهل هناك فرق بين الدعاية والاعلام والارشاد القومى ؟

□ **أكره لفظه « الإعلام » وأقاطعها ولا استعملها اطلاقاً واستبدل بها جملة « الاتصال بالجماهير » لأن الاعلام عملية نصب واحتيال .**

● والدعاية هل تركها أيضا ؟

□ **لا .**

● إذن لِمَ لم تطلق هذه اللفظة على وزارتك ؟

□ **لأن أول وزارة للدعاية هى التى أنشأها هتلر بلفظ صريح « بروبجندا » .**

● تقصد وزارة الداهية جوبلز ؟

□ **تماماً . . . أما الإعلام فقد أقامه الإنجليز والأمريكيون وأدعوا أن إعلامهما قام كى يعطى للناس معلومات ، وهذه مغالطة فلا توجد حكومة فى الدنيا تنفق مئات الآلاف من الجنيهات من ميزانياتها من أجل اعطاء معلومات للبشر .**

● والإرشاد القومى ؟

□ **اخترته اسماً للوزارة بالرغم من اعتراض البعض عليه .**

● وماذا سبب الاعتراض ؟

□ **اعتبر هؤلاء أن الارشاد نوع من التحكم فى الشعب ، وفرض يُفرض عليه .**

● ألا ترى أن هذه مسائل شكلية ؟

نعم قد ننظر إليها الآن هذه النظرة ، لكن فى وقتها كانت هامة ، فإذا كانت الحكومة تنشأ وزارة للتربية والتعليم فمن باب أولى أن تنشأ وزارة للارشاد القومى وبخاصة إذا لدينا إرشاد زراعى وإرشاد صحى وإرشاد واجتماعى ، أردت أن أجمع كل هذه الأسماء فى إسم واحد . . . الإرشاد القومى ، وأردت أيضاً أن أبصر الناس بأمور وحقائق يجب أن تدركها ، وأن يعرف

فى هذا العدد

الناس أشياء لا يستطيعون الوصول إليها من تلقاء أنفسهم ، وهذا واجب على الحكومات بغير أن يكون القصد من ورائه هو غسيل مخ شعوبهم أو فرض أفكار بذاتها عليهم . ثم حولتها بعد ذلك إلى وزارة للثقافة .

● وماذا فعلت وزارة الثقافة من أجل الثقافة ؟

□ **فعلت الكثير وأقامت العديد من الأجهزة للنهوض بها ، البرنامج الثاني في الإذاعة . . . مجلة المجلة التي خرجت لنا أقلاماً ماتزال تعطى . . . هيئة الكتاب كدار نشر عظيمة تواكب الإبداع العالمي بالترجمة وتعيد طبع كتب التراث حتى لا تنقطع بنا السبل إلى ماضينا العريق والعمل الأدبي الأول للمواهب الشابة في هذا الوقت والتي أصبحت اليوم قمماً راسخة والكثير الكثير مما يعرفه الناس أكثر مني .**

● على سبيل ذكر الإذاعة . . . هناك رأي يقول : إن الإذاعة أثرت تأثيراً ضاراً على القراءة وهي المنبع الجاد للثقافة الحقيقية فماذا تقول ؟

□ **أنا مع هذا الكلام مائة في المائة ، لكن الثورة لم تكن تستطيع أن تغلق هذا الجهاز الخطير ، لقد غلبنا في البرامج الإذاعية الثقافة على الدعاية والتسلية ، وكان هناك خطاً يسير متوازناً مع البرامج الإذاعية ، هذا الخط هو تيسير عملية الحصول على الكتاب وطرحه في الأسواق بأسعار رمزية في متناول الجميع ، كانت نظرة الثورة إلى الكتاب هي نظرتها إلى رغيف الخبز ، أصدرنا السلاسل المختلفة ولا تنس الملاحق الأدبية في الجرائد والمجلات حتى تكون منصفاً فيما تقول ، وإذا كانت الإذاعة لها تأثيرها الضار فلها تأثيرها النافع أيضاً ، لقد تحولت الإذاعة في عهد الثورة إلى مدفعية ثقيلة بعيدة المدى تواكب وتساند حركة التحرر الوطني في الوطن العربي وفي شتى أنحاء العالم .**

● وما حال الثقافة قبل يوليو ١٩٥٢ ؛ وقبل انشاء وزارة لها ؟

□ **كانت مرتجلة .**

● إذا كانت الثقافة قبل الثورة مرتجلة كما تقول ، فما تفسيرك لثراء حياتنا الثقافية وازدهارها ؟ لقد خرجت لنا هذه الثقافة المرتجلة عمالقة من أمثال : توفيق الحكيم والعقاد وطه حسين بينما لم تخرج لنا وزارة الثقافة بكل مؤسساتها وأجهزتها مثل هؤلاء ؟ شق آخر من السؤال . . . ما تفسيرك أيضاً في مواقف أدباء كبار وقفوا مع الثورة ورحبوا بها ترحيباً كبيراً في إبداعهم وبعد غياب عبد الناصر أنكروا كل هذا ، مثلا : توفيق الحكيم في كتابه « عودة الوعى » ؟

□ **توفيق الحيكم منافق .**

● منافق ؟

□ **نعم منافق ، وكل هؤلاء الذين وصفتهم بأنهم عمالقة وانا اختلف معك في هذا ، كلهم عاشوا في كنف الثورة واستفادوا منها استفادة عظيمة .**

● كيف ؟

□ **العقاد مثلا ، ارجع إلى الكتب التي كتبها منذ ولادته وحتى قيام ثورة يوليو وقارنها بعدد الكتب التي ألفها بعد الثورة ستجد أن كتبه بعد الثورة أكثر عدداً .**

● وهل كثرة العدد مقياس صحيح للإبداع ؟

□ **بالطبع لا ، ولكن الكتب التي كتبها العقاد قبل الثورة ما هي إلا مجموعة متفرقة من المقالات لا يربط بينها فكر أو منهج .**

● كيف ؟

□ **هل تستطيع أن تذكر لي كتب العقاد قبل الثورة ؟**

● ولماذا ؟

□ **كي أخبرك أن ما أقوله لك هو الحقيقة ، إن كتب العقاد - الفصول - المطالعات بين الكتب - وغيرها كثير ليست إلا مقالات متفرقة ، ولم يتوفر له كتاب واحد ككتاب كامل إلا « ابن الرومي » ، أما بعد الثورة وعندما وجد الرزق والطمأنينة فقد وضع كتباً كثيرة كتبها بناءً على طلب من حكومة الثورة وهي كتب تفوق قيمتها الأدبية كتبه التي انشأها قبل ثورة يوليو ، فقد كانت كلاماً مسطحاً وجزئياً ولم يستطع أن ينشر فكرة شأنه شأن معاصريه ، كلنا يعرف أن العقاد كتب عن أبي بكر الصديّق وعمر بن الخطاب وأشهد أن العقاد كان ضد الإسلام فقد كان يصف الله سبحانه في مجالسه بأنه « صاحبنا اللي فوق » .**

● لقد استأثر العقاد منك بنصيب عظيم ؟

□ **وكثير غير مَنْ ذكرت لا يصح أن نعتبرهم عمالقة أو أصحاب مدارس ، فلم يدعوا إلى فكرة أو إلى منهج أو إلى عقيدة أبداً ، لم يتعرضوا لأذى ولم يحاربوا حاكماً ، ثم أين هو الازدهار والثراء في حياتنا الثقافية قبل الثورة ؟ كيف يكون الازدهار بينما الجرائد والمجلات الأدبية أغلقت أبوابها من تلقاء نفسها هي ؟**

● مثل ؟

□ **البلاغ الأسبوعي التي كان يصدرها عبد القادر حمزة ، والجديد التي كان يصدرها المرصفاوي ، والسفور التي كان يصدرها مصطفى عبد الرزق وعبد الحميد حمدي ، والرسالة التي كان يصدرها أحمد حسن الزيات والثقافة التي كان يصدرها أحمد أمين ، وأين هو الازدهار وعمر الجمعيات الأدبية لا يدوم سنوات محدودة ؟**

● وأنت تذكر الجمعيات الأدبة ، أنا لا أعتبر عمرها القصير دليلاً على إفلاسها فالجمعية الأدبية المصرية مثلاً برغم قصر مدتها الزمنية خرجت لنا صلاح عبد الصبور وعز الدين اسماعيل وعبد الغفار مكاوى وفاروق خورشيد وعبد الرحمن فهمى و . . .

□ **« مقاطعاً » ياسيدى هذه الأسماء وغيرها عندما قامت الثورة ، كانت براعم ، تولتها الثورة بالعناية وطبعت لها إبداعها ومكنتها من أن تمارس تأثيرها الفكرى على أوسع نطاق ، لو كانت الثورة ضد الثقافة لماتت هذه الأسماء جميعاً ، لكن أكثرها على قيد الحياة يعطى ويبدع حتى اليوم دونما كلل ، لكنى أرى موت الجمعيات قبل الثورة دليلاً على الجدب الذى كان يسود حياتنا كلها ، وهذا على العكس مما يحدث في أوربا ، فالجمعية هناك تستمر قروناً ذلك لأنها تقوم على اتجاه يتبناه الكثيرون يموت الأب فيقوم الابن كى يتحمل المسئولية وهكذا ، كلمة الأب لا أقصد بها صلة الدم .**

● تضرب لنا مثلاً ؟

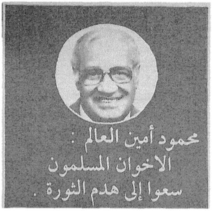
□ **جمعية القلم في لندن منذ قرن ونصف مستمرة ، ما أريد أن أقوله هو أن المناخ العام الفاسد قبل الثورة كان سببا في موت هذه الجمعيات .**

● لكن الرسالة والثقافة عاودتا الصدور بعد الثورة ؟

□ **لقد بعثتهما الثورة من جديد ، ولم يصدرا بمبادرة منهما ، ولم تبخل عليهما ووفرت لهما الأقلام الكبيرة .**

● وفي عهد الثورة أيضاً أغلقت مجلات مثل . .

□ **« مقاطعاً » هل تعتقد أن الثورة ستعيد خلقنا من جديد ؟ في رأيي أن هذا دليل على استمرار الاضطراب الثقافي في حياتنا ، والثورة لم تكن خالية من العيوب والآفات الثقافية ، لكنك لا تستطيع أن تغفل الاتجاهات الثقافية الجديدة التي قامت في كنف الثورة ، ولا تستطيع أن تنكر الاهتمام بالثقافة والإنفاق عليها وتبني مؤسساتها ، فالثورة ليست إلها معصوماً من الخطأ**



● ○ **الأستاذ محمود أمين العالم . . .**

● هل نستطيع القول : إن ماهية الثقافة قد اختلفت بعد ثورة يوليو عنها قبل الثورة ؟ سلبا أم إيجاباً ؟

□ **لا شك أنها اختلفت ، اختلفت باختلاف البنية السياسية والإقتصادية والاجتماعية والتوجه العام الذى بدأ يسود منذ يوليو ١٩٥٢ ، وعندما أتحدث عن السيادة هنا فأنا أقصد السيادة الرسمية ، وهنا ينبغى أن نتوقف لنعرف ونتلمس المعنى العام للثقافة .**

● إذن ما مفهوم الثقافة عند محمود العالم ؟

□ **الثقافة لا ينبغى أن تقتصر على معناها الضيق المتمثل في العلم والأدب والفن ، بل لابد أن ترتبط بالأفكار العامة في المجتمع ، وهى جزء من ما نطلق عليه الأيدلوجيا العامة للمجتمع وتتجسد في فكر الناس ، مشاعر الناس ، أذواق الناس . عاداتهم وحتى ممارساتهم العملية أراها تستبطن الثقافة .**

● تقصد الممارسات الحياتية واليومية ؟

□ **نعم : . هل يسمعون موسيقى أم لا ، هل ينامون بعد الظهر أم لا ينامون ، هل يقرأون قبل نومهم أم يتسطحون أمام التليفزيون ، هل يفكرون في أحوالهم ؟ هل يملكون عقلية نقدية يواجهون بها**

الأحداث ؟ وما هو أسلوب أعمالهم ؟ وكل هذه الأشياء .

● وكيف يكون للثقافة استبطان ؟

□ سأضرب لك مثلاً ساذجاً ، الوهلة الأولى تخبرنا أن مشروعاً عظيماً كالسد العالى هو مشروع عمرانى بينما أراه مشروعاً يستبطن رؤية ثقافية هامة .

● كيف ؟

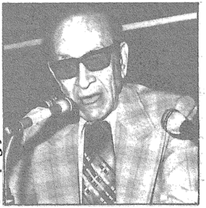
□ لأن هذا المشروع صاحبه فكر تخطيطى وعقلية تخطيطية ، وقدرة علمية تكشف لنا أن الإنسان قادر على تحويل وتحريك الطبيعة ، كلما شاهد العمال « صعايده وفلاحين » وهم يتحولون إلى عمال مهرة ، يتعلمون تكنولوجيا العصر ويشاركون مشاركة فاعلة فى حياتهم ، وكلما شاهد كوادر عملية من أساتذة وخريجى كليات الهندسة والعلوم يساهمون جميعاً فى هذا العمل الضخم ، بالتالى ستكون لديهم ثقافة وسوف يتثقفون ، وعلى هذا الأساس فكل مشروعاتنا العمرانية التى تحققت فى ظل الثورة استبطنت رؤية ثقافية تختلف اختلافاً جذرياً عن الرؤية الثقافية التى كانت سائدة قبل الثورة وأقصد السيادة الرسمية ، فقد كانت هذه الرؤية – قبل الثورة – تتشدق ليل نهار بأننا بلد زراعى وب « محلاها عيشة الفلاح » و « أخضر يا مصر يا بلدى » ، وكانت تخضعنا للسوق السائدة التى تفرز أفكارها وتسيدها على المجتمع المصرى بأكمله ، لكن هذا لا ينفى أن ثقافة شعبية كانت تقاوم وتكافح هذه الثقافة الرسمية .

● هل هذه الثقافة الشعبية هى التى سادت رسمياً بعد تولى ثورة يوليو مقاليد السلطة ؟

□ تماماً ، وأصبح لهذه الثقافة مفاهيم الثقافة الشعبية كالسلام والاستقلال .. التقدم .. العدالة الاجتماعية .. الديمقراطية .. العداء للاستعمار والصهيونية ، لقد أمست هذه المفاهيم رسمية بعد يوليو ١٩٥٢ لا يكتبها الكتاب المعادون للسلطة كما كانت الحال قبل ذلك ، إن التغيير الثورى الاجتماعى الذى حققته ثورة يوليو فى الأبنية السياسية والاقتصادية والتشريعية والاجتماعية تضمن بين ما تضمن تغييرات جذرية فى البنية الفكرية والثقافية العامة للمجتمع .



● سعد الدين وهبة ●



● زكى طليمات ●

● وماذا عن المفهوم المحدود للثقافة ؟

□ أيضاً سنجد تغييرات شديدة ، فهذه المشروعات الثقافية الكثيرة التى تمت فى عهد الثورة مثل أكاديمية الفنون بمختلف معاهدها .. اعداد الكوادر الفنية رفيعة المستوى سواء بالدراسة فى الداخل أو من خلال بعثات إلى الخارج .. ازدهار المسرح المصرى فى الستينيات وهذه المواهب التى حملته على عاتقها .. أن تصبح السينما مخططة وأن تشرف عليها الدولة .. نظرة الثورة إلى الكتاب .. التغيير فى برنامج الأزهر الدراسى وتطوير مناهجه لتدخل الدراسات العلمية الحديثة جنباً إلى جنب الدراسات الدينية لتكوين صيغة ثقافية جديدة بدلاً من أن تظل الدراسة فى الأزهر على حالها فى العصور الوسطى .. المتغيرات فى برامج التعليم فى كل مراحله فضلاً عن مجانية التعليم التى أضافت قوى جديدة من أبناء الشعب ظلت محرومة طويلاً من حقها فى التعليم والمعرفة .. تطوير وتحديث برامج الإذاعة وانشاء التليفزيون بغض النظر عما وصل إليه اليوم .. كل هذه الأبنية الثقافية أصبح لها مضموناً يختلف اختلافاً جذرياً عن مضمونه السابق فى عهد ما قبل الثورة ، ويخطىء من يتصور أن هذه التغييرات تمت فى دفعة واحدة .

● وما هى المراحل التى سارت عليها هذه التغييرات الجذرية ؟

□ لقد بدأت الثورة بطرح شعاراتها الست ثم جاءت فلسفة الثورة وعندما نمت الثورة ، وتطورت فى ٥٦ بعد تأميم قناة السويس تجسد هذا التطور فى دستور ٥٦ ثم ظل هذا التطور يتصاعد ، فالميثاق وقوانين يوليو الاشتراكية وقبلها الوحدة مع سوريا والتأميمات والتعديلات فى قانون الاصلاح الزراعى وبيان ٣٠ مارس ٦٨ ، كل هذا التطور فى توجهات السلطة الناصرية سياسياً هو بالضرورة تطور لمفهوم الثقافة ، ولو عقدنا مقارنة بين الشعارات الست وبين فلسفة الثورة مروراً بالميثاق الوطنى وحتى بيان ٣٠ مارس نلاحظ مدى التطور الجذرى الذى أشرت إليه ، فالبعد العربى والقومى ظهر فى دستور ٥٦ عندما نص على أن مصر جزء لا يتجزأ من الأمة العربية ، وهو ما يؤكد كلامى بأن مفاهيم الثقافة الشعبية قبل يوليو هى بدرجة كبيرة نفس المفاهيم التى تبنتها ثورة يوليو ، فالبعد القومى كان موجوداً قبل الثورة ، كان كالنهر المتخفى والذى سرعان ما تفجرت ينابيعه على أيدى الثورة .

● إذن فثورة يوليو قدمت رؤية ثقافية كاملة ؟

□ ليس معنى ما أقول أن ثورة يوليو قدمت رؤية ثقافية متسقة وكاملة ، فقد تواجد داخل الثورة غديد من الصراعات والتناقضات والتوازنات غير المتوازنة والتوفيقية التى تحرص أحياناً على الموازنة بين أشياء مختلفة .

● هل أثرت هذه الصراعات على رؤية ثورة يوليو الثقافية ؟

□ فى رأيى أن فلسفة يوليو كانت دائماً تقع فى هذا الموقف التوفيقى ، ولقد كان القائد عبد الناصر أكثر عناصر يوليو تخطياً وتجاوزاً لهذه التوفيقية من أجل مزيد من التطوير والتجذير ، ففى كل مرحلة من مراحل الثورة كان عبد الناصر يغير ويطور ويجذر من هذه الصراعات ، لذلك وليس لأى شىء آخر استمر عبد الناصر فما أكثر من سقط وما أكثر مَنْ تنحى وما أكثر مَنْ أضيف إلى يوليو فى مراحلها المختلفة ، فقد استطاع عبد الناصر وقليل من حوله أن يبلوروا خبرتهم العملية ويحولوها إلى بلورة نظرية ليواصلوا الطريق فى تطور مستمر ولا يستطيع أحد الآن أن ينكر بأن مفاهيم يوليو تبدلت بعد رحيل قائدها ، فلم تعد كلمة الاستعمار ذميمة وقبيحة كما كانت ، وأصبح صديق الأمس هو عدو اليوم وعدو الأمس هو صديق اليوم .. أين هذه المفاهيم فى قاموسنا اليوم ، لم تصبح .. تلاشت وتبخرت كالسراب ولم تعد ثقافة يوليو هى الثقافة الرسمية .

● تقول بأن الرؤية الثقافية السائدة الآن اختلفت عن الأمس ؟

□ نعم

● وكانت الرؤية الثقافية الشعبية قبل يوليو تختلف عن الرؤية الثقافية للسلطة ؟ ثم جاءت يوليو وتبنت مفاهيم الرؤية الثقافية الشعبية ؟

□ نعم .

● فما دور المثقفين إذن ؟ ألا ترى معى أنه كان دائماً رد فعل ؟

□ لا ، كان المثقفون دائماً عاملاً فاعلاً ، فى المرحلة الأولى لثورة يوليو وقف كثير منهم موقفاً سلبياً ، لكنه كان فى ذات الوقت موقفاً إيجابياً .

● إيجابى وسلبى فى آن واحد ؟

□ أقول لك : عند بداية الدهشة لم يكن الوجه الوطنى الديمقراطى لثورة يوليو واضحاً ، واستولى شعور عام بين المثقفين أن الثورة جاءت كى تستبدل محتلاً قديماً وهو الإنجليز بمحتل جديد وصديق هو الولايات المتحدة الإمريكية ، وكلنا نذكر دور كافرى .

● وكيف يسود هذا الشعور بينما الثورة تعلن قانون الإصلاح الزراعى بعد أقل من شهر ونصف من قيامها ؟ ألم يكن هذا القانون مؤشراً يوضح وجه يوليو الوطنى الديمقراطى على حد قولك ؟



● نجيب محفوظ ●

□ لا لم يكن يا سيدى ، فلقد ساعدت أمريكا الشاه أن يفعل إصلاحاً زراعياً فى إيران . . . فهل كان الشاه وطنياً ديمقراطياً ؟ وتم الإصلاح الزراعى فى كثير من البلاد قبلنا وبمساعدة أمريكا أيضاً ، كان الهدف من هذه المساعدة الامريكية هو طرد التراكمات المالية الإقطاعية الضخمة ، وتنمية الطبقة الوسطى فى الريف وبالتالى زيادة « برجزة » الريف ، لتزيد الإنتاجية ولتتوافر المواد الخام ولتكبر القوة الشرائية ، إذن فالإصلاح الزراعى يمكن أن يتم فى اطار برجوزاى ما لم يرتبط بحركة تصنيع عميقة ، وبتحويل البنية الاقتصادية والسياسية للمجتمع ، لهذا تقبل المثقفون الثورة فى مرحلتها الأولى بغير حماس ، والإصلاح الزراعى عندما أعلنته الثورة حتى إن كان مؤشراً متقدماً ، نظر إليه المثقفون على أنه مؤشر برجوزاى أكثر من كونه مؤشراً ثورياً برغم تقدميته التى لا تنكر .

● ماذا غير الإصلاح الزراعى ؟

□ هناك ظواهر أخرى منها : الموقف الديمقراطى وإلغاء الأحزاب .

● حتى إن كانت هذه الأحزاب فاسدة ؟

□ ليست السلطة هى التى تحكم على الأحزاب بالفساد ، الجماهير هى وحدها القادرة على هذا الحكم ، كان من المفروض أن تترك الثورة الصراع الاجتماعى ، لكنها لم تفعل ، منذ البداية أممت الصراع الاجتماعى وسيطرت عليه وانفردت بسلطة القرار من أعلى ، كان قراراً لصالح الجماهير لكنه كان أيضاً بدون أن تشارك فى صنعه .

● لم تكن فى حقيبة الثورة نظرية جاهزة كى تطبقها ، لقد اعتمدت على الواقع ؟

□ لهذا قلت فيما سبق أن عبد الناصر كان أكثر عناصر يوليو تجاوزاً للتوفيقية من أجل مزيد من التطوير والتجذير .

● متى زال شعور المثقفين أو قل تحفظهم على الثورة ؟

□ بعد أن اتضح الموقف الوطنى فى ١٩٥٦ ، ووجد المثقفون فى حكومة يوليو حكومة ثورية تعادى الاستعمار والصهيونية ، التحموا بها وحملوا السلاح ، ولن أبالغ إذا قررت أن المثقفين دخلوا بور سعيد قبل قوات الثورة ، وأن المثقفين هم الذين جمعوا السلاح بعد انتهاء الحرب ، وأن المثقفين انطلقوا بعد ذلك لأداء دورهم الفاعل فى إثراء الحياة الثقافية فى مصر والعالم العربى بشتى إبداعاتهم وأحدثوا تفتحاً ثقافياً لم نشهده من قبل .

● إذن فقد التحم المثقفون مع حكومة الثورة بغير أن يسود شعور . . .

□ « مقاطعاً » لا لم يستمر هذا التلاحم ، فقد ساهم المثقفون بنقد بعض الاجراءات اللاديمقراطية سواء بسلبيتهم أو بكتاباتهم الرمزية ، وأذكر أنى وقفت أمام واحدة من المحاكمات التى تمت فى ١٩٥٩ ، وتحدثت فى ٩٩٪ منها عن عبد الناصر تمجيداً وتأييداً وحماية ونفعاً وتحدثت عن الديمقراطية من أجل عبد الناصر ، ومن أجل المشروع الوطنى الديمقراطى الذى يتبناه عبد الناصر ، وقلت نحن نعترض على انعدام الديمقراطية ونرى أن قضية الديمقراطية قضية مهمة ، ونحن مع الوحدة المصرية السورية من أجل وحدة عربية شاملة بالرغم من أن الاتهام الموجه لى ضدها هو أننى ضد الوحدة ، ولن أنسى أن يدى هى التى كتبت بيان الحركة اليسارية المصرية عن الوحدة تدعيماً وتأييداً علمياً لها ، وكتبت فى هذا البيان أيضاً أن الوحدة لا ينبغى أن تهبط علينا من « براشوت » ، ونحن نؤيدها على شكلها الحالى على أن ندعمها ، عندما يرتبط العمال فى مصر بالعمال فى سوريا والفلاحون هنا بالفلاحين هناك والمثقفون بالمثقفين كى يحدث التداخل الجماهيرى ، كان المثقفون فى هذه الفترة يرفعون شعاراً نتخذه خطاً لنا وكنا نسميه شعار « التأييد النقدى » ، لأن النقد هو حركة المجتمع وبخاصة إذا كان نقداً هادفاً من أجل تخطى الصعوبات ، ولا أستطيع أن أنفى أنه كان يوجد مَنْ يهدم الثورة .

● ومَنْ هم ؟

□ حركة الإخوان المسلمين بالرغم من أنها لم تلغ عند إلغاء الأحزاب ، فقد كان عداؤهم شديداً لمشروعات الثورة التنويرية .

● لأنها لم تكن حزباً ؟

□ كان معروفاً أن نشاطها سياسى أكثر منه شىء آخر .

● لكن المثقفين عادوا إلى التلاحم مع الثورة من جديد ؟

□ نعم عادوا إلى التلاحم ، ولكن هناك نقيصة لى قلتها فيما مضى وأقولها الآن ، كان ينبغى أن يكون موقفنا النقدى أقوى مما كان عليه ، ففى فترة من الفترات ، غالينا فى قضية الديمقراطية ، لأننا وجدنا أنفسنا أمام تناقضين ، تناقض رئيسى يتمثل ضد الاستعمار والصهيونية ، وتناقض داخلى بين السلطة والجماهير وهو التناقض الخاص بقضية الديمقراطية ، فى هذه الفترة غلبنا التناقض الرئيسى وأغفلنا التناقض الداخلى حتى سكتنا نهائياً ، وكانت هذه نقيصة ، إن خبرة هذه السنوات الطويلة من عمرى ترشدنى الآن ، بأن لا نهمل أبداً هذا التناقض الداخلى على حساب التناقض الرئيسى ، بل كان يجب أن يكون التناقض الداخلى وقوداً كى يشتعل التناقض الرئيسى ، وعندما افتقدنا هذا ، افتقد النظام روح النقد ، وإن كان عدد من المثقفين متهمين بالقصور تجاه يوليو ، فإن ثورة يوليو شابها قصور تجاه المثقفين .



● ○ الكاتب المسرحى . . . . نعمان عاشور

● ثورة ٢٣ يوليو لم تقم بها مجموعة الضباط الأحرار ، فالثورة جاءت كتعبير حتمى اشتعل وطيسه فى البلاد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، تمثل فى حركة ثقافية ضمت عديداً من الكتاب والمبدعين ، لهذا كان من المنطقى أن تنحاز جموع المثقفين والتى تشكل وعيها فى الأربعينيات إلى جانب الثورة بوصفها المنطلق الوحيد لما كان يتبلور فى نفوسهم ويعتمل داخل وجدانهم من قيم وطموحات .

● إلى أى مدى تطابقت أهداف الثورة المعلنة فى شعاراتها مع طموحها المثقفين ؟

□ هذه الأهداف التى أعلنتها الثورة كشعارات هى نفسها الشعارات التى كان تنادى بها جموع المثقفين خلال الأربعينيات ، فكأن الثورة والحال كذلك جاءت لتصدق على هذه المبادىء وتحقق منها الكثير ، ومن هنا نشأت نقطة الالتحام بين الثورة والمثقفين ، ولقد كان التحاماً حتمياً ، والخلاف الوحيد هو الصراع الذى خاضه المثقفون من أجل تحقيق الديمقراطية وعدم العودة إلى حكم الفرد ، مما خلق كثيراً من العداء بين الثورة والمثقفين فى مراحل الثورة الأولى .

● وإلى أى مدى لبى المسرح معالم التغيير الذى أحدثته الثورة ؟

□ كان المسرح هو المنبر الثقافى القوى الذى صاحب قيام الثورة ، تبدى ذلك واضحاً فيما عبر عنه مسرح الستينيات خلال دعوته إلى تعميق العدالة الإجتماعية والاندفاع نحو بناء المستقبل على أسس ديمقراطية ، وعندما أصدرت الثورة فى بداية الستينيات القوانين الاشتراكية كأرضية جديدة للتطور ، كان التحام المثقفين بها التحاماً قوياً إلا أن هذا الالتحام لم يدم طويلاً إذ تعسر طريقه بحدوث نكسة يونيو ١٩٦٧ ، كانت النكسة حداً فاصلاً بين أحلام المثقفين فى الثورة والثورة ذاتها .

● هل تقصد تخلى المثقفين عن الثورة ؟

□ لا لم أقصد هذا ، لم يتخلَّ المثقفون عن الثورة وحاولوا تصحيح المسار نحو الديمقراطية وتدارك عواقب الهزيمة ، وهو الشىء الذى لم يتحقق .

● لماذا ؟

□ لغياب عبد الناصر المفاجىء فى سبتمبر ١٩٧٠ .

● إذا كان المسرح لبى نداء الثورة من أجل التغيير عن طواعية منه ، فما دوره تجاه المسرح فى الأقطار العربية خاصة وأن القومية العربية واحدة من قناعات ثورة يوليو الرئيسية ؟

□ لم يكتف المسرح المصرى بدوره داخل مصر ، بل امتد تأثيره إلى سائر أقطار الوطن العربى ، وأنشأ المسرح المصرى عديداً من الفرق المسرحية العربية من أبنائها الذين فتحت لهم القاهرة معاهد الدراسة المسرحية بها وفى شتى معاهد الفنون ، كذلك ساهم الفنانون المصريون وعلى رأسهم الفنان الكبير زكى طليمات فى إقامة كثير من هذه المعاهد العلمية لتدريس المسرح كعلم له أصوله وقواعده ، كان ضرورياً أن يلتف أبناء الوطن العربى حول أبناء مصر بعد أن نبضت فيها الحياة بقيام ثورة يوليو .

● قلت إن المثقفين لم يتخلوا عن الثورة وحاولوا تصحيح مسارها ولم يتسن لهم ذلك لغياب عبد الناصر ، فما تفسيرك لخروج كثير من المسرحيين خارج مصر بعد غياب عبد الناصر ؟

□ خطأ ارتكبه هؤلاء فى حق مصر ، ليس كفاحاً أن نخرج عن الجذور وهى فى أشد الحاجة إلينا ، لقد ظللت ممنوعاً من دخول التليفزيون المصرى من ١٩٧٠ ــ ١٩٨١ ، ومع هذا لم أفكر لحظة واحدة أن اهجر مصر مهما كان .



● الأستاذ صلاح عيسى

● أعرف عنك الموضوعية فى كتاباتك ، ولكنك واحد ممّن اعتقلتهم ثورة يوليو .. فهل لك أن تنحى جانباً النظرة الذاتية ، وتحدثنا عن الدور الثقافى ليوليو بالموضوعية التى نلمسها فى كتاباتك ؟

□ أولاً وقبل كل شىء فأنا أتحفظ على ذكر الناحية الذاتية ، لأن ثورة يوليو ظاهرة ضخمة فى حياتنا وفى تاريخنا وتبدو أى مسائل ذاتية بجانبها أشياء تافهة للغاية ، أما عن السؤال فمن الصعب جداً أن نحصر النتيجة بمعادلة حسابية ، هل هى إيجابية أم سلبية ؟



● صلاح عبد الصبور ●



● أحمد أمين ●

إن النتيجة ايجابية إلى أبعد الحدود ، فلقد أعطت ثورة ٢٣ يوليو مردودات عظيمة فى صورتها العامة والقائمة على أن الثورة كانت فى مرحلة تخمرها الأولى نقطة لقاء التقت عندها مجموعة من التيارات الفكرية والسياسية والثقافية التى نشأت فى الأمة فى الفترة ما بين نهاية الحرب العالمية الأولى ونهاية الحرب العالمية الثانية .

● فترة الأربعينات ؟

□ فى هذه الفترة بالذات ، حدث نهوض قومى على مختلف أقطار الأمة العربية ، وتولد نزوع جماهيرى وشعبى عام للتخلص من الاستعمار سواء كان تركياً أو إنجليزياً أو فرنسياً أو ايطالياً ، جانب آخر أن ثورة يوليو وما يمكن أن نطلق عليه ضمير يوليو أو رؤيتها العامة قد تجاوز الضباط الذين قاموا بها ، وتجاوز حتى وعيهم الذاتى ، كى يتشكل المشترك العام فى وعى عام كان موجوداً فى الأمة فى ذلك الوقت ، واعتقد أن ثورة يوليو حققت فى مجال الفكر السياسى بالذات ثلاثة من النقلات الهامة جداً هى . . . .

● لاحظ أن موضوعنا هو الثقافة عند ثورة يوليو ؟

□ وأنا لا أعتقد أن خروجاً حدث منى عن موضوع الثقافة .

● ما هى هذه النقلات إذن ؟

□ أولاً : ـ الموقف المحدد والواضح والأكثر راديكالية من ظاهرة الاستعمار والتبعية .

ثانياً : إدراك ثورة يوليو لطبيعة الاستقلال الوطنى الحقيقى ، فليس الاستقلال الوطنى هو التخلص من قوات أجنبية فقط بل انتزاع للسوق القومية من أيدى الرأسمالية العالمية ومحاولة بناء نموذج للتنمية المستقلة يكون خطاً أساسياً للدفاع عن هذا الاستقلال .

ثالثاً : وهى أهم النقلات الثلاثة ، وأقصد قضية الوحدة العربية ، فقد ظلت فكرة القومية العربية والوحدة العربية فكرة نظرية عبر زمان بعيد ، ولم تتهيأ ظروف لتحويلها إلى حركة ثم إلى دولة إلا حين استطاعت ثورة يوليو بالتعاون مع مجموعة الثورات العربية التى تلت قيامها فى الوطن العربى ، كرد فعل لثورة يوليو وكمواكبة لها ، كل هذا خلق واقعا أحدث بدوره تقارباً أخذ شكلا دستورياً فى دولة الوحدة الأولى بين مصر وسوريا وبمعاونة الجاذبية غير المسبوقة التى أحاطت بها الجماهير العربية زعيمها جمال عبد الناصر ، لقد كان عبد الناصر يجسد ملمحاً أصيلاً من ملامح الوجدان العربى الموحد وكان مؤثراً فى الظاهرة السياسية المحلية والعربية بغض النظر عن وجود دولة الوحدة أو عدم وجودها بعد فشل التجربة .

● لاأريد أن أقاطعك : ألا ترى أن حديثنا قد تطرق إلى أشياء أخرى ؟

□ إن حديثى موجه إلى الثقافة . . . الثقافة باعتبارها محوراً لتطور الفكر الاجتماعى والسياسى . . . ولابأس من أن نتطرق إلى أمثلة تتعلق بالجوانب الأخرى سواء فى الفن أو الأدب كتطبيقات وليس باعتبارها وحدها هى الثقافة ، وحتى لاتقاطعنى كثيراً فإن قضية الثقافة لم تمثل أولوية مهمة للثورة فى بدايتها ، وذلك لأنها جزء من ظاهرة تكونت سلفاً وكما سبق أن قلت فى الأربعينيات من هذا القرن ، لقد وجدت التيارات الأدبية والثقافية والفنية التى برزت فى الخمسينيات والستينيات فرصتها الطموح فى الثورة ، فكان أن أبدعت وأعطت الكثير ، وظهر لنا عبد المعطى حجازى وصلاح عبد الصبور ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة وحتى نجيب محفوظ ، لقد وجد هؤلاء وغيرهم كثير ضالته فى ثورة يوليو لأنها عبرت بالمقام الأول عن ذاته هو وطموحاته هو فى وطنه المستقل .

* * *

والآن . . . .

ألا تشير كل هذه الأسئلة وكل هذه الإجابات شيئاً عن الدور الثقافى لثورة ٢٣ يوليو نكون قد أهملناه فى زحمة التداعى ، وهل هناك مَنْ يواصل معنا الحوار ، ليضيف أو يصوب لنا ما يراه فى غير مكانه وبخاصة أن كثيراً مما قيل يحتاج إلى تصويب ●

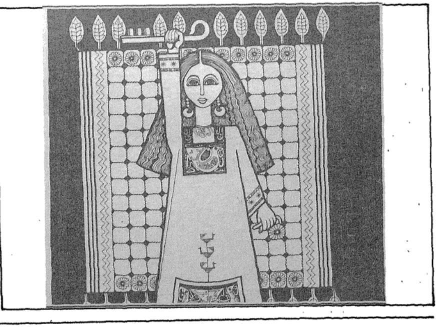
العودة للجذور

الفراغ المفقود

د. أحمد عتمان

فى عز نشاط وحيوية حركة الانضباط بالشارع المصرى ، أى عندما ولدت الفكرة المبتكرة وانطلقت إلى حيز التنفيذ الفعلى كنت أسير فى قلب العاصمة أى قرب ميدان عابدين ، هناك عند مفترق طرق يقال له ميدان وهو ليس كذلك ، لأنه ضيق المساحة مكتظ وتحفه بنايات شاهقة وتصب فيه أو تمر عبره ستة شوارع على الأقل ، فأنت ترى فى هذه المساحة الضيقة كل أنواع النقل البرى بما فى ذلك الترام . وفى وسط هذا الذى يسمونه ميدانا قطعة ثلاثية مرصوفة بالبلاط ، من الواضح أن الهدف منها هو فض الاشتباك بين المركبات المندفعة من وإلى كل صوب . بيد أن الصبية قد استغلوا هذه المساحة الثلاثية المرصوفة استغلالاً مميزاً للشارع المصرى فى أحسن حالات انضباطه ، لقد أقاموا مباراة للكرة الشراب ، وكانت مباراة منظمة تنظيماً جيداً وحافلة ولا تقل ضراوة عن المباريات فى كافة الحارات المصرية . وكم من مرة انطلقت صفارة الحكم فاختلطت بصفارات رجل المرور وعساكر الانضباط ومحصلى التذاكر بالمواصلات . وفى انسجام منقطع النظير امتزجت هتافات المشجعين فرحاً بتحقيق الأهداف الرائعة مع صرخات ركاب الأتوبيس الذين فاتهم المحطة أو المحطات السابقة .

وفى لحظات ، قلبت الأمر فى ذهنى وعجبت كيف لم يوقف المسئولون عن الانضباط هذه المباراة التى لا يحتملها هذا المكان المكدس بالناس والمواصلات . وبعد قليل استوعبت الموقف وتفهمته فبألمعية نادرة فهم المسئولون أنه لا ذنب هؤلاء الصبية ، وإلا فأين يذهبون لقضاء وقت الفراغ ؟ ونحن مع ذلك لا نعتب على الحكومة التى لم توفر لهم ساحات ونوادى لممارسة الألعاب فى كل حى (بغض النظر عن الأحياء الراقية التى بها نوادى رسم العضوية فيها ألفا دولار أمريكى !) . نحن لا نعتب على الحكومة لأنها مشغولة ببناء مساكن تؤوى هؤلاء الصبية ومدارس تعلمهم وعلينا جميعاً أن نفكر فى طريقة متحضرة لشغل وقت الفراغ .



حقاً . . قل لى كيف تقضى وقت فراغك . . أخبرك من تكون . هذا معيار يصدق على الأفراد والشعوب فصلاح الإسلوب الذى نتسلى به ونلهو من صلاح حياة الجد والعمل نفسها .

بل إن التأثير إيجاباً وسلباً متبادل بين هذين الجانبين للحياة . وهنا نتذكر المبدأ الرومانى القديم « وقت الفراغ بشىء من الوقار » (Otium Cum dignitate)

من الناس من لا تسمح لهم ظروف العمل بوقت للفراغ ـ ومن المؤكد أن صعوبة المواصلات عندنا تأكل كل وقت الفراغ وجزءاً كبيراً من ساعات العمل نفسها . وناهيك بما تفعله الطوابير المتراصة والمضطربة أمام التعاونيات الاستهلاكية . ومما لا شك فيه أن نمط الحياة الذى لا يعرف للإنسان سويعات للراحة والاستجمام أو التأمل يعد نمطاً متخلفاً ، والغريب أن بعض الناس لا يهمه الإمكانيات ولكنهم لا يعطون لأنفسهم فرصة لالتقاط الأنفاس . فهم غارقون فى أعمالهم دون توقف مما يؤثر على صحتهم الجسدية والنفسية ، وهذا بدوره ينعكس سلباً على مستوى أدائهم . ولذلك ينبغى علينا أن نحترم مواعيد الراحة ، احترامنا لمواعيد العمل . ولنتسلى ونلهو فى وقت فراغنا بالحماس نفسه الذى نمارس به أعمالنا . ومن يفعل ذلك سيحترم وقت راحة الآخرين وسيوفر لهم سبل المتعة كلما أمكنه ذلك .

وإذا أردنا أن نعرف أهمية أن يكون لدينا وقت الفراغ لنقرأ ما يحكيه هيرودوتوس عن أحد أجدادنا المصريين القدامى أى أما زيس حيث يقول أبو التاريخ (الكتاب الثانى . ١٧٣) :

« ولقد اتبع النظام التالى فى إدارة أعماله . كان يعرف بهمة ما يعرض عليه من أمور من الصباح الباكر حتى ساعة امتلاء السوق ، وبعد ذلك كان يشرب ويشاكس ندماءه مازحاً معهم ، وكان يعبث ويلهو ولما تضايق أصدقاؤه من تلك التصرفات لاموه قائلين : أيها الملك إنك لا تحكم نفسك بالإنضباط ، بل تسوقها إلى غاية الانحطاط . وإنه لأولى بك أن تجلس فى جلال على عرش مهيب وتدبر شئون المملكة طوال النهار ، وعندئذ يدرك المصريون أن حاكمهم رجل عظيم وتكون ذا سمعة طيبة . أما الآن فإن ما تفعله لا يليق بملك على الإطلاق .

فرد عليهم أمازيس بما يلى : إن أصحاب الأقواس يشدونها عندما يحتاجون إلى استعمالها ، وبعد استخدامها يخرجون لأنها إذا بقيت على الدوام مشدودة ، انقطعت فلا يمكن لهم أن يستخدموها عند الحاجة وتلك طبيعة الإنسان أيضا إذا ابتغى الجد دائماً ولم يسمح لنفسه باللهو ساعة فإنه ـ دون أن يدرى ـ يصير مختلاً أو معتوها ، ولما كنت أعرف ما أقول فإننى أفرد من وقتى جزءاً لكل من الأمرين » .

وأسلوب تسجية وقت الفراغ يختلف من شخص إلى آخر لأنه يعكس مستواه الاجتماعى والاقتصادى والثقافى . وحتى لو تشابهت الظروف تجد لكل فرد مزاجه الخاص فى تمضية وقت الفراغ ومن أرقى الأساليب فى استثمار وقت الفراغ ، هو ما يشير إليه الفيلسوف الرواقى سينيكا فى مقال له بعنوان « عن وقت الفراغ » حيث يقول : « ما أحلى أن يتفرغ المرء لصحبه أفضل الناس (يعنى المؤلفين) إذ تتاح له فرصة اختيار النموذج الذى يروقه وينفعه فى حياته ! حقاً إنها متعة لا نحظى بها إلا فى وقت الفراغ » .

وإذا كان أ بيقور مؤسس الأبيقورية يقول إن على الرجل الحكيم ألا يشارك فى الحياة العامة إلا عند الضرورة وأن يتفرغ للمتعة والطمأنينة . فإن مؤسس المدرسة الرواقية زينون ، على العكس من ذلك ، يركز على أهمية أن ينغمس الحكيم الرواقى فى الحياة العامة فلا يغيب عنها إلا مضطراً . ومن الطبيعى أن يتبع سينيكا تعاليم أستاذه زينون . ولكنه يغيب على المنهمكين فى أعمالهم من المهد إلى اللحد . ويخيل للفرد منهم أنه لن يجد لديه وقت الفراغ لكى يموت فيه !

وفى هذا السياق يفسر سينيكا المقولة الرواقية الرئيسية « العيش وفق الطبيعة ad naturam (vivete) ، بأن الطبيعة خلقتنا ـ على حد قوله ـ بالهيئة التى تسمح لنا أن نسبح فيها لسبر أغوارها والإعجاب بجمالها وكمالها . وهذا أسلوب آخر راق ومثمر لقضاء العطلات فى السياحة . يقول سينيكا :

« ومن ثم : فإننى أعيش وفق الطبيعة عندما أسلم نفسى لها تماماً ، فأكون من المتيمين بها ، الخاشعين لها . ها هى الطبيعة نفسها قد استهدفت أن أمارس جانبى الحياة أى أن أعمل (agere) . وأنا بالفعل أمارس الاثنين لأن حياة التأمل عندى لا تخلو من العمل . »

وأكثر من ذلك يعترف سينيكا بأنه لا وجود على أرض الواقع للمدينة الفاضلة المتوائمة مع طبيعته لحكيم الرواقى ويضيف قائلا :

« حيث إن هذه المدينة التى نحلم بها لا وجود لها فإن وقت الفراغ يصبح ضرورة ملحة بالنسبة لنا جميعاً ، لأننا نصنع فيه مالا يمكن أن نصنعه بأى وسيلة أخرى . .

لا عيب فى أن نتسلى ونلهو . . هذا حقنا . . . أما واجبنا فهو أن نؤدى أعمالنا على خير وجه وأن نستثمر وقت فراغنا فيما لا يضر أنفسنا أو يؤذى الآخرين ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان يحلو له أن يخرج من مكتب رئيس التحرير إلى الشرفة ليقف خطيبا بين جموع الشباب . وكان هؤلاء الشباب يحبون سماع الخطيب المفوه محمد توفيق دياب أكثر من حبهم قراءة مقالات صاحب رئيس تحرير جريدة الجهاد .

رجل متوسط القامة على رأسه طربوش وفوق عينيه منظار . . يخيل إليك أنه من موظفى الدواوين الذين وصلوا إلى الدرجة الرابعة فى ذلك الزمان . فلاهم أفندية ولا هم بكوات ولكنهم بين بين . . ولكنه حين يقف فى شرفة جريدة الجهاد ويتكلم ، تنمحى صورة الموظف وتقفز صورة الخطيب .

عاش توفيق دياب فى عصر الخطباء الذين كان أستاذهم سعد زغلول . وقيل إنه كان ينطق القاف كافاً أو يقترب بالقاء من الكاف ، فلم يبتعد عن هذا الحرف ، كما ابتعد واصل بن عطاء عن حرف الراء التى كان ينطقها ياء .

وقيل إن قاف سعد زغلول كانت ألطف القافات حين تقترب من الكاف ويقول : الحق فوق القوة والأمة فوق الحكومة . وهى جملة فيها ست كلمات وخمس قافات وكافات مختلطات .

وتعلم مكرم عبيد الخطابة من زعيمه سعد زغلول ، حتى إنهم لقبوه بابن سعد وكان خطيبا تهتز له المنابر وقيل إنه كان يحفظ القرآن ويرتله ترتيلا . وليس هذا غريبا عند الفصحاء البلغاء من العرب المسيحيين . فقد كان الشيخ ناصف اليازجى اللبنانى الشهير يحفظ القرآن ويحفظ ديوان المتنبى .

كان توفيق دياب من هذه الفئة من الخطباء الفصحاء الذين لا يمل الإنسان سماعهم ، وقد اختاره أمير الشعراء أحمد شوقى لإلقاء قصائده . . كما اختار على الجارم أيضا . وكان من الفصحاء فى عصر الفصاحة الحديثة التى ظهرت فى مصر بعد ثورة ١٩١٩ . ثم زالت وضاعت عندما رحل فرسانها . . وأصبح أساتذة اللغة العربية فى الجامعات لا يعرفون كيف ينطقون العربية ، ولا حول ولا قوة إلا بالله .

دع عنك كل هذا حتى لا تتألم . وتذكر أن مباراة الفصاحة كانت أعظم مبارايات الجيل الماضى . . وقد اشترك فيها شعراء وأدباء وصحفيون ومحامون .

كان حافظ إبراهيم شاعر النيل هو ملك المنابر . وقد سماه العقاد صناجة الشعر الحديث ، واقترح تسجيل قصائده على اسطوانات يسجلها بصوته .

وكان طه حسين ملك المحدثين من الأدباء حين يتحدث فينغم الكلام تنغيما .

وكان مكرم عبيد ملك البلغاء الفصحاء فى ساحات المحاكم ، أما توفيق دياب فقد كان ملك الكلام من أهل الصحافة . . وكانت بينه وبين شوقى مودة روحية هائلة ، حتى أن أمير الشعراء أمضى آخر ساعات حياته فى مكتب توفيق دياب بجريدة الجهاد ، ثم ركب سيارته إلى كرمة ابن هانىء فى الجيزة . . وبعد ساعة واحدة فاضت روحه .

شوقى هو الذى كتب شعار جريدة الجهاد . . وكان بيتا من الشعر قاله أمير الشعراء :

قف دون رأيك فى الحياة مجاهداً
إن الحياة عقيدة وجهاد

كانت الفصاحة أعظم قيم الكلام شعراً ونثراً . . أدبا أو صحافة أو مرافعة أمام المحاكم أو خطباً فى المساجد أو من فوق المنابر .

وذات يوم غضب أحمد شوقى من الزعيم سعد زغلول فاستقل الزعيم سيارته وذهب إلى كرمة ابن هانئ ليصالح أمير الشعراء . . وتلتقط لهما صورة وهما فى الشرفة معا لتنشر فى الصحف . . هل عرفت لماذا الفصاحة أعظم قيم الكلام ؟ ●

تنشر القاهرة ، تعليق الأخ فتحى عبد نصرة ، من رام الله فى الضفة الغربية المحتلة ، على ما كتبه الدكتور عبد الحميد إبراهيم فى العدد الثامن عشر من المجلة . . لأن القضايا التى أثارها الأستاذ محمود أمين العالم ، ورد عليها الدكتور عبد الحميد إبراهيم تستحق المزيد من الحوار – فإن القاهرة ترحب بآراء قرائها وأصدقائها فى مصر والوطن العربى ، والأرض المحتلة . . فى كل ما تنشره من أراء وأفكار إثراء لحوار مفيد و جاد من أجل مستقبل ثقافى أكثر تقدما وأكثر غنى .

مناقشات

ليس دفاعًا عن محمود أمين العالم

فتحى محمد نصرة

محرر بمجلة العهد بالأرض المحتلة

كتب الدكتور عبد الحميد إبراهيم مقالاً « نقدياً » فى العدد الثامن عشر من مجلة (القاهرة) بعنوان « بين الوسطية والتوفيقية » يناقش فيه آراءً كان قد طرحها المفكر المصرى المشهور محمود أمين العالم فى صحيفة القبس بتاريخ ١٩٨٥/٣/٣ . كان عنوان مقال العالم « هذه التوفيقية فى حركة التحرر العربية » وكما ورد فى مقال الدكتور عبد الحميد فقد أنهاه العالم (بعبارات نارية تدعو إلى ثورة ثقافية تقوم بها سلطة ثورية تقضى على أصحاب هذه الدعوة ، عملاء الاستعمار . . وصورة الجهل والتخلف والجمود) .

ولأسباب سوف نبينها ، ومنها النتيجة التى توصل إليها العالم ، يقوم الدكتور عبد الحميد بتوزيع الاتهامات والتغيرات والتحريضات فى جميع الاتجاهات التى من المحتمل أن يتواجد بها العالم . . دعونا ننظر فى بعض هذه الاتهامات :

١ – « ليس من حقه – أى العالم – أن يُلبس كل ذلك ثوب التنظير وأن يتخذ من المواقف السياسية المتغيرة ومن الممارسات اليومية وسيلة للتنقيص من ثقافة الأمة ودعائمها الثابتة » .

٢ – « إن العالم فى عبارة واحدة يخلط بين مذاهب بعضها من الشرق وبعضها من الغرب . . إلخ » .

٣ – « إن الكاتب هنا يخلط فى جرأة غير مسئولة بين . . . »

٤ – « كل هذا يدل على أنه لم يراجع كتب التراث ليصل إلى مفهوم موضوعى لفكرة الوسطية . . بل أشك فى أنه قرأ كتابى « الوسطية العربية » »

٥ – « إن الأستاذ العالم لايستطيع فهم التوازن العجيب لرأى الأشاعرة لأنه بعيد عن روح تلك الحضارة ، إنه مشغول بالبحث عن حجارة يلقيها فى الطريق وعن صيحات تعوق المنيرة » .

وأنا هنا لن أناقش مضمون هذه الاتهامات وإنما أريد التعقيب قليلاً على الجملة التى أغضبت الدكتور عبد الحميد إبراهيم . يأخذ الدكتور إبراهيم على محمود أمين العالم دعوته إلى ثورة ثقافية تقوم بها سلطة ثورية تقضى على التوفيقية فى حركة التحرر العربية ، الذين هم عملاء للاستعمار وصورة للجهل والتخلف والجمود . . ولكن دعونا ننظر لهذه الدعوة بشىء من التفصيل :

١ – إن الدعوة إلى ثورة ثقافية فى الوطن العربى دعوة مصيرية ، إذ أن مستقبل هذا الوطن – حقيقة وفعلاً – يرتبط بانجاز هذه الثورة الثقافية ، فهذه الثورة الثقافية عبارة عن تثوير فى المفاهيم والأفكار والسلوك ، وهى كذلك اجتثاث للأمراض الاجتماعية المزمنة مثل : الجهل ، والانتهازية ، والتسلط ، والاستغلال ، والقهر الطبقى وما شابه ، واستبدالها بقيم نضالية مثل : التضحية فى سبيل الجماعة ، والمساواة التامة بين جميع المواطنين ، وإشاعة العدل الاجتماعى ، وإنجاز الاستقلال السياسى والاقتصادى ، وبناء المجتمع العصرى الذى تسوده أخلاقيات المجتمع التقدمى والمتطور . إن الدعوة إلى الثورة الثقافية بهذه الصورة هى واجب جميع الذين يستفيدون من نتائجها ، هى واجب محبى المساواة والعدل الاجتماعى ، هى واجب الساعين نحو بناء الوطن المستقل ، وأخيراً هى واجب الداعين إلى الوحدة العربية القائمة على أسس نضالية .

٢ – إن من يقوم بهذه الثورة الثقافية هى طبعاً القوى الجديدة ، صاحبة المصلحة فى التغيير الجذرى وفى الانطلاق المستقبلى ، هى السلطة الثورية التى تأخذ على عاتقها تجديد المجتمع . ولهذا فإن هذه السلطة الثورية تكون فى طبيعتها منسجمة مع أهداف الثورة الثقافية ، ولذلك فإن هذا الانسجام بين طبيعة السلطة الثورية وبين أهداف الثورة الثقافية سوف يؤدى إلى الإسراع فى تجذير الأهداف وإلى الانطلاق مجدداً نحو المستقبل .

٣ – إن إنجاز الثورة الثقافية لمهامها سوف يؤدى حتماً إلى القضاء على أصحاب الحلول الوسطية ؛ أولئك الذين وإن تظاهروا بحسن النية يخدمون فى النهاية أهداف الاستعمار القاضى بعدم اجتثاث الأمراض الاجتماعية التى كان قد غرسها فى مجتمعاتنا قبل رحيله . . ولذلك فإن القضاء على أصحاب الحلول الوسطية (حتى ولو تظاهروا بعدائهم للاستعمار) سوف يساهم فى انتصار الثورة الثقافية

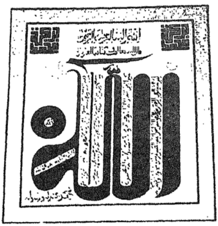
٤ – إن غضب الدكتور إبراهيم قد أتى من مهابة امتداد الثورة الثقافية لتقضى على أصحاب الحلول الوسطية ، ولذلك فإنه بموقفه هذا يدافع عن فكره ، وفى النهاية يدافع عن مقدار ما يستفيده من الأمراض الاجتماعية التى تنخر فى جسد مجتمعنا ، وتأتى استفادته هذه بسبب من موضعه الاجتماعى كممثل لإحدى شرائح البرجوازية الصغيرة الساعية لاقتفاء خطى البرجوازية الكبيرة التى استهلكت نفسها .

* * *

إن مناقشتى لآراء الدكتور إبراهيم ، لاتعنى – مطلقاً – عدم إتاحة الفرصة له للرد والنقد ، بل إن ما يشجع على تطوير الظروف فى اتجاه إنجاز الثورة الثقافية هى إشاعة من الديمقراطية وحرية الرأى بين المفكرين . لذلك فإن دفاعى عن فكرة محمود أمين العالم (وما هى بفكرته وحده ، بل هى فكرة جميع القوى والتيارات الجذرية العربية) لايعنى اتفاقى مع جميع ما طرحه وما زال يطرحه العالم ابتداءً من أواسط الستينيات وحتى اليوم ●

الديمقراطية عند المودودى

د. محمد عمارة



أما موقفه من «الديمقراطية» والذى زعم أنه عاداها عداء شديدا . . فإنه هو الآخر مما يحتاج إلى جلاء لبعض الغموض ، وكشف لما أحاطه من الشبهات ! . .

لقد قيل إن الرجل قد ارتاد الدعوة إلى «الحاكمية الإلهية» فى الفكر الإسلامى الحديث . . فأحيا هذه الدعوة التى بدأها «الخوارج» فى صدر الإسلام عندما أعلنوا أنه : (لا حكم إلا الله) . . وقيل إن الرجل قد شدد على اختصاص الحاكمية بالله . . «الحاكمية القانونية» ، أى حاكمية التشريع . . و«الحاكمية السياسية» ، أى حاكمية التنفيذ . . ونفى أن يكون لبشر ، فردا كان أو حزبا أو طبقة أو شعبا ، أى حق ولو جزئيا ، فى هذه «الحاكمية الإلهية» . . ولما كانت «الديمقراطية» ــ كما هى فى الغرب . . وكما تحدث عنها الرجل ــ هى «حاكمية الجماهير» فلقد رفضها الرجل كل الرفض ، وعاداها كل العداء ! :

قيل هذا ، وسيقت عليه شواهد من نصوص الرجل . . من مثل قوله : **«إن وجهة نظر العقيدة الإسلامية تقول : إن الحق تعالى وحده هو الحاكم بذاته وأصله ، وأن حكم سواه موهوب وممنوح وإن أى شخص أو جماعة يدعى لنفسه أو لغيره حاكمية كلية أو جزئية ، فى ظل هذا النظام ، هو ولا ريب سادر فى الإفك والزور والبهتان المبين . . فالله معبود بالمعانى الدينية ، وسلطان حاكم بالمعانى السياسية والاجتماعية . . وهو لم يهب أحدا حق تنفيذ حكمه فى خلقه . . وإن الإنسان لاحظ له من الحاكمية إطلاقا . . وإن الأساس الذى ارتكزت عليه دعامة النظرية السياسية فى الإسلام أن تنزع جميع سلطات (Powers) الأمر والتشريع من أيدى البشر ، منفردين ومجتمعين ، ولا يؤذن لواحد منهم أن ينفذ أمره فى بشر مثله فيطيعوه ، أو ليسن قانونا لهم فينقادوا له ويتبعوه ، فإن ذلك أمر مختص بالله وحده ، لا يشاركه فيه أحد غيره ، كما قال هو فى كتابه : (إن الحكم إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه . ذلك الدين القيم) . . فالخصائص الأولية للدولة الإسلامية ثلاث :**

١ - ليس لفرد أو أسرة أو طبقة أو حزب أو لسائر القاطنين فى الدولة نصيب من الحاكمية ، فإن الحاكم الحقيقى هو الله ، والسلطة الحقيقية مختصة بذاته تعالى وحده . والذين من دونه فى هذه المعمورة إنما هم رعايا فى سلطانه العظيم .

٢ - ليس لأحد من دون الله شىء من أمر التشريع ، والمسلمون جميعا ، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا ، لا يستطيعون أن يشرعوا قانونا ، ولا يقدرون أن يغيروا شيئا مما شرع الله لهم .

٣ - أن الدولة الإسلامية لا يؤسس بنيانها إلا على ذلك القانون المشرع الذى جاء به النبى من عند ربه ، مهما تغيرت الظروف والأحوال ، والحكومات Governement التى بيدها زمام هذه الدولة State لا تستحق طاعة الناس إلا من حيث إنها تحكم بما أنزل الله وتنفذ أمره تعالى فى خلقه . . .

وأن وضعية الدولة الإسلامية : أنها ليست ديمقراطية Democracy ، فإن الديمقراطية عبارة عن منهاج للحكم تكون السلطة فيه للشعب جميعا . . وهى ليست من الإسلام فى شىء ، فلا يصح إطلاق كلمة الديمقراطية على نظام الدولة الإسلامية . . .»

نعم . . لقد قال الأستاذ المودودى ذلك . . ومثله كثير ! . . ونحن نعترف أن كلماته هذه ممن الممكن أن يؤدى اجتزاؤها ، وغياب وضعها إلى جوار غيرها من التى عرض فيها لذات القضية ، وأيضا غياب المعنى المحدد لما عناه الرجل من «الحاكمية» ، وما كتبه عن «الخلافة الإنسانية» عن الله فى الأرض . . إن غياب ذلك من الممكن أن يوهم ــ وهو قد أوهم الكثيرين ــ أن الرجل عدو للديمقراطية ، لأن الحاكمية تعنى تجريد الإنسان من كل سلطات التشريع والتنفيذ :

لكن لنبدأ ، أولا ، بتجديد معنى المصطلحات عند الرجل :

● إن معنى كلمة «الحاكمية» عنده هى : «السلطة العليا . . والمطلقة» . . فهى ليست السلطة «العليا» فقط . . بل و «المطلقة» أيضا . . إنه لا تطلق إلا على الـ (فعّال لما يريد) والذى (لا يُسْأَل عما يفعل) . .

● ومعنى كلمة «الديمقراطية» ـ فى الحضارة الغربية ـ هى : «حاكمية الجماهير . . وسيادتها المطلقة من كل قيد ، سوى ما تصنعه الجماهير لنفسها . .» . . أى أن للجماهير السلطة العليا ، والمطلقة والآن نكتفى بأن نسأل :

هل يدعى مسلم ، مهما بلغ إيمانه بالديمقراطية ، أن الجماهير يجب أن تكون ، فى ديمقراطيتنا ، مطلقة السلطة ، فلا تسأل عما تفعل ؟ وتفعل ما تريد ؟ حتى لو أحلت الحرام وحرمت الحلال ، الثابت دلالة وورودا عن الله سبحانه وتعالى ؟؟! . . أم أن سلطة الجماهير وسلطان الأمة وسلطاتها يجب أن تقيد بما قطع فيه الله بالتشريع ، فهى حرة داخل الإطار الإلهى ؟؟ . .

وبعد هذا التساؤل . . لنواصل عرض الفكر المتكامل للأستاذ المودودى . . إن الرجل لم يقل بوجود تشريع إلهى كامل لما هو قائم وما يستجد من القضايا والمشكلات ، حتى يمكن أن يتصور أنه يجرد الإنسان من كل حق فى التشريع والتقنين ، كما توهم بعض نصوصه المجتزأة . . بل الرجل يقول : «إن مجالس الشورى أو البرلمانات لا يباح لها أن تسن نظاما أو تصدر حكما فيما ورد فيه نص صريح واضح فى شريعة الله . . **أما ما لم يرد فيه نص شرعى ـ وهو المجال الأوسع ـ فلأهل الحل والعقد أن يجتهدوا فى سن الأنظمة التى تحقق مصلحة الأمة بالمشورة المتبادلة . . على أن تكون منسجمة مع الإطار العام لأسس الشريعة . .**

إذن فللبشر أن يسنوا القوانين والنظم فيما لا نص فيه . . **وهو المجال الأوسع !** . . بل إن المودودى يسمى هذه السلطة ، التى تمارسها مجالس الشورى والبرلمانات ، يسميها «حاكمية» ؟! . . ذلك عندما يذهب لإبداع تعريف للحكومة الإسلامية ، والتى يراها إلهية ، أى «ثيقراطية» **theo-Cracy لأن صاحب السلطة المطلقة والعليا فى التشريع لمجتمعها هو الله . . . ولكنها ليست ثيقراطية الغرب الكنسية التى تتحكم فيها طبقة Priest Class . . لأنها فى الإسلام أيضا ديمقراطية Democracy لأن الإسلام قد أقر «نيابة الشعب واستخلافه عن الله ، فى ظل سيادة الله وحاكميته» . . فالحكومة الإسلامية لذلك هى ـ عند المودودى ـ : «الثيقراطية ـ الديمقراطية» أو الحكومة الإلهية الديمقراطية . . لأنه قد خول فيها للمسلمين «حاكمية شعبية مقيدة» Limited Popular sovereighty . .**

إذن ، ففى الإسلام «حاكمية شعبية» وإن تكن مقيدة . . مقيدة بالنصوص القطعية ـ التى تناولت المجال الأقل من شئون المجتمع ، وتركت لأصحاب «الحاكمية الشعبية» «المجال الأوسع» ـ كما قال المودودى ؟! . .

بل حتى فيما وردت به النصوص الإلهية نجد لأصحاب «الحاكمية الشعبية» مجالا كبيرا وبعبارات المودودى ، فإن «هناك مع هذا العنصر القطعى ، غير القابل للتغيير والتعديل ، عنصر آخر يوسع فى القانون الإسلامى إلى حيث لا نهاية ، ويجعله يرحب بالتغيير والرقى فى كل حالة من حالات الزمان المتطورة ، **وهو يشتمل على عدة أنواع :**

١ - **تعبير الأحكام أو تأويلها أو تفسيرها** . . وهو باب واسع جدا فى الفقة الإسلامى . فالذين لهم عقول ثاقبة . . يجدون أمامهم مجالا واسعا للتعبيرات المختلفة حتى فى **أحكامها القطعية الصريحة** ، فكل منهم يرجح ـ على حسب فهمه وبصيرته ـ تعبيرا من هذه التعبيرات على غيره ، محتجا بالدلائل والقرائن . وهذا الاختلاف فى تعبير الأحكام مازال له وجود بين أصحاب الفقه والعلم من الأمة من أول أمرها ، ولابد له أن يبقى مفتوحا فى المستقبل أيضا . .

٢ - **القياس** . . وهو تطبيق حكم ثبت من الشارع فى قضية ، على قضية أخرى تماثلها : أى بقياسها عليها . .

٣ - **الاجتهاد** . . وهو فهم قواعد الشريعة وأصولها العامة وتطبيقها فى قضايا جديدة لا توجد لها النظائر والأشباه فى الشريعة . .

٤ - **الاستحسان** . . وهو وضع ضوابط وقوانين جديدة فى دائرة المباحث غير المحدودة على حسب الحاجات ، بحيث تتفق إلى أكبر درجة مع روح نظام الإسلام الشامل .

فهذه الأمور الأربعة إذا تدبرتم ما فيها من الإمكانات ، فإن الشبهة لاتكاد تساوركم بأن القانون الإسلامى قد ضيق نطاقه فى حين من الأحيان عن تلبية حاجات التمدن الإنسانى المتزايدة المتجددة ، والوفاء بمطالب أحواله المتطورة . .

فالأحكام القطعية القليلة . . من مُثل

١ - الأحكام الصريحة القطعية الواردة فى القرآن والأحاديث . . كالحدود . . والميراث . .

٢ - والقواعد العامة الواردة فى القرآن والأحاديث ، كحرمة كل شىء مسكر ، وكل بيع لا يتم فيه تبادل المنفعة بين الجانبين على تراض منهما . .

٣ - والحدود المقررة فى القرآن والسنة لنحد بها حريتنا فى الأعمال ولا نتجاوزها ، كحد أربع نساء لتعدد الزوجات ، وحد ثلاث مرات للطلاق ، وحد ثلث المال للوصية . .

هذه الأحكام القطعية هى من «الثوابت» المحددة لصورة مدنية الإسلام المتميزة . . ولا بد لكل مدنية من ثوابت « لاتقبل التزحزح والتغيير ! . .»

فإذا علمنا أن « القرآن ليس هو بكتاب الجزئيات ، بل هو كتاب المبادىء والقواعد الكلية ، ومهمته الحقيقية أن يعرض الأسس الفكرية والخلقية للنظام الإسلامى بوضوح ، ثم يثبتها تثبيتا قويا بكلا الطريقتين : التدليل العقلى ، والتحريض العاطفى . أما ما يتعلق بالصورة العملية للحياة الإسلامية فإنه لايرشد الإنسان إليها بوضع قوانين وأنظمة تفصيلية . . بل إنه حدد الحدود الأساسية . . » فقط . .



● للبشر أن يسنوا القوانين فيما لا نص فيه ●

إذا علمنا كل ذلك أدركنا ـ بمنطق المودودى ـ ومن خلال نصوصه كيف وسع الإسلام مجال « الحاكمية البشرية المقيدة » . . وما هو نطاق القيود الإلهية على هذه الحاكمية البشرية . . والأستاذ المودودى ، بعد أن نفى أن تكون « الحاكمية البشرية » ، فى الإسلام ، لفرد أو طبقة ، أو كهنة سدنة ، تحدث عن خلافة الإنسان ونيابته عن الله . . فالأمة نائبة عن الله ، وهى تنتخب حاكمها ، ونوابها ، أهل الحل والعقد فيها ، بطريقة ديمقراطية ، الأمر الذى « يجعل الخلافة الإسلامية ديمقراطية » على العكس من القيصرية أو البابوية أو الثيقراطية (الدولة الدينية Theocracy) على حسب ما يعرفها الغرب ورجاله . . »

ويستطرد المودودى فيقول إن « ديمقراطيتنا **الإسلامية ـ هى كديمقراطية الغرب ـ لاتتألف الحكومة فيها ولا تتغير إلا بالرأى العام . ولكن الفرق بيننا وبينهم : أنهم يحسبون ديمقراطيتهم حرة مطلقة العنان ، ونحن نعتقد الخلافة الديمقراطية متقيدة بقانون الله عز وجل . .»**

وفى مكان آخر يفصل فى الطابع الديمقراطى للنظام السياسى الإسلامى ، فيقول : « إننا نعارض سيادة فرد أو أفراد أو طبقة سيادة مطلقة تستأثر بالسلطة ، أكثر من معارضة المتحمسين للديمقراطية الغربية ، ونؤكد المساواة فى الحقوق وتكافؤ الفرص أكثر من تأكيد أنصارها ، ونحارب كل نظام يكبت الحريات ، فلا يبيح حرية التعبير أو التجمع أو العمل ، أو يضع

العراقيل فى سبيل بعض الأفراد لاختلافهم فى الجنس أو الطبقة أو أصل الولادة ، بينما يعطى الآخرين حقوقا وامتيازات خاصة . فإذا كانت الديمقراطية الغربية تعتبر هذه الأمور جوهرها (Essehce) وروحها فإنه لاخلاف بينها وبين ديمقراطيتنا الإسلامية . . . نحن نؤمن بحاكمية الله تعالى ، ونقيم نظام حكمنا على فكرة الاستخلاف أو النيابة ، وهى نيابة ديمقراطية فى جوهرها وروحها ، يتم فيها انتخاب الخليفة أو الرئيس أو الأمير وفق رأى الجماهير وبإرادتهم الحرة ، كما يتم فيها انتخاب أهل الحل والعقد والشورى كذلك ، وهم الذين لهم الحق المطلق فى نقد تصرفات الحكام ، ومحاسبتهم . . »

وإذا كان المودودى قد مال ، فى كتابه (نظرية الإسلام السياسية) ـ الذى كتبه سنة ١٩٣٩م ـ إلى « أن للأمير الحق فى أن يوافق الأقلية أو الأغلبية من أعضاء مجلس الشورى فى رأيها ، كما أن له أن يخالف أعضاء المجلس كلهم ، ويقضى برأيه » . . أى مال إلى عدم إلزام الشورى للحاكم . . فلقد عاد وعدل عن هذا الرأى فى كتابه (تدوين الدستور الإسلامى) ـ الذى كتبه سنة ١٩٥٢م وقال : إنه « لامندوحة لنا من أن نجعل الهيئة التنفيذية تابعة لآراء أغلبية أعضاء المجلس التشريعى ! » فهل بقيت ثمة شبهة ، أو بقى أى غبار على فكر الرجل ، يبرر الظن بعدائه للديمقراطية ، بدعوى أن مفهومه للحاكمية الإلهية ينافيها ؟! . . لانعتقد . . ولا نظن ! . .

وأخيرا . . فإن هناك حقيقة هامة قامت وراء نقد المودودى للديمقراطية الغربية ، التى كانت أساسا من أسس الدولة القومية الواحدة التى سعى (حزب المؤتمر) لإقامتها فى الهند الموحدة . . وهذه الحقيقة تقول : إن عداء المودودى هذا قد نبع من عدائه لفكرة القومية الهندية الواحدة ، فكلاهما كان يعنى ـ فى ظروف الأقلية المسلمة والأغلبية الهندوكية ـ سحق الشخصية الحضارية والقومية الثقافية للمسلمين . . والمودودى ، فى نصوص كثيرة له ، يميز بين الديمقراطية ـ بمعنى النيابة عن الأمة وحكم الأغلبية ـ وبين تطبيقها فى ظل أغلبية ثابتة ، على أقلية ثابتة ـ لاختلافهما فى الأصول والحضارة ـ . . فهى ، فى رأيه ، هنا ستكون « بربرية » ، ولن تكون : « ديمقراطية » ! . . يقول ـ فى نص هام جدا من نصوصه هذه ـ موضحا فكره ، وحاسما موقفه : « **إنه لايمكن لأى عاقل أن يعارض الديمقراطية ، ولا يمكنه القول بأنه يجب أن يكون هناك حاكم ملكى أو أرستقراطى ، أو أى نوع آخر من أنواع الحكم . إن القضية التى تقلقنا منذ فترة طويلة ، وتزيدنا قلقا يوما بعد يوم ، هى أن نظام الحكم فى الهند يسير منذ حوالى ثمانين سنة مضت على أساس المؤسسات الديمقراطية ، على افتراض وجود قومية واحدة ، وذلك بسبب القيادة الخاطئة والحكم الخاطىء من جانب الإنجليز من ناحية ، وحسن حظ وأنانية الهنادكة من ناحية أخرى . ولا يجب أن نخلط هنا بين الديمقراطية والمؤسسة ذات النوع الجمهورى ، على افتراض وجود القومية الواحدة فبينهما فرق السماء**



● لا يمكن لأى عاقل أن يعارض الديمقراطية ●

والأرض ، ولا يعنى الاختلاف مع واحدة أننا نختلف مع الأخرى . فحقيقة الأمر أنه لا يوجد فى الهند قومية واحدة ولا توجد بالهند الأسس التى يمكن أن تقوم عليها القومية الواحدة . ولكن لنفترض أن الهنادكة والمسلمين والمنبوذين والسيخ والمسيحيين وغيرهم يمثلون أمة واحدة . . فإن من الممكن تطبيق قاعدة الجمهورية (الديمقراطية) هذه بينهم على أساس أن يسير الحكم طبقا لما ترتضيه الجماعة التى تمثل الأغلبية بين هذه الأمم . . إنه حين يتم تطبيق أصول الحكومة المنبثقة عن الأغلبية (أى حكومة الأغلبية) فى النظام الديمقراطى ، فإن هذا يعنى أن المجموعة كثيرة العدد تتولى الحكم وتنال أغراضها ورغباتها بقوة الحكومة ، كما أن المجموعة قليلة العدد تصبح مستبعدة وتضحى برغباتها ومصالحها فى سبيل رغبات ومصالح الأغلبية ، وهذا هو ما يطلق عليه : استبداد الأغلبية . . وهو أعمق حرج وأسوأ علامة على وجه ديمقراطيات هذا الزمان . . ويمكن لمبادىء حكومة الأغلبية أن تكون فى مكانها الصحيح حيث يتم الاتفاق أصلا على الأمور الأساسية للمواطنين ، وأن يكون الاختلاف بينهم اختلافا فى الآراء فقط ، وليس فى المصالح ، ومن الممكن فى مثل هذا النظام أن تصبح أقلية اليوم هى أغلبية الغد ، وأن تصبح أكثرية اليوم أقلية الغد . . ولكن اختلاف الأهداف . . أو الأصول الدينية أو العواطف القومية ، أو اختلاف أسلوب الحياة وغيرها من مثل هذه الأمور لا يمكن أن تنتهى عن طريق الدلائل أو الاستنتاجات ، ومن هنا فإن المجموعة التى تشكل الأغلبية سوف تظل دائما هكذا . . فمن الخطأ ، إذن أن نطلق على هذا الشىء اسم : الديمقراطية ، ويجب أن نطلق عليه اسم : البربرية ؟! . . إن عزيمتنا القومية لا تزداد ولا تنضج فى ظل هذا النظام ، بل هى تختنق وتحتضر للنهاية ، وتقتلع جذورها ، ففى هذا النظام نحن قلة فى العدد ، وهذا النظام يعطى ما عنده لمن هم كثرة فى العدد . . إن القوة جميعها سوف تتحرك لتستقر فى أيدى الآخرين . . وهم سوف يسحقون وجودنا بقوة وبشدة ؟!! » . .

هكذا وضحت مواقف الرجل الفكرية كل الوضوح . . وظهر جليا ، من خلال هذه النصوص ، التى تعمدنا الإفاضة فى إيرادها لكيلا تكون هناك حجة لمن يجتزئون النصوص ؟! . . ظهر جليا أن الرجل لم يكن عدوا «للقومية» ولا «للديمقراطية» .

● فهو قد رفض «القومية السياسية الواحدة» لكل الهند . . لأنها كانت تعنى سحق الأغلبية الهندوكية للقومية الحضارية والثقافية للأقلية المسلمة . . فموقفه هذا كان دفاعا عن «القومية» الحقة وليس عداء «للقومية» . . ثم هو قد قدم لهذه المعضلة حلا قوميا ، نابعا من تعدد القوميات فى شبه القارة الهندية ! . .

● وهو قد رفض مؤسسة الدولة الديمقراطية ، القائمة على حكم الأغلبية ، لا رفضا منه للديمقراطية ، بل لأنها ـ فى ظروف الهند ـ حيث تتعدد القوميات ـ ستؤدى إلى دوام الحكم بيد الأغلبية الهندوكية ، واستبعاد الأقلية المسلمة عنه دائما ، لدوام ارتباط الأغلبية بالأصول الحضارية القومية . . وهذا الموقف هو رفض لتوظيف المؤسسات الديمقراطية فى غير موضعها ، وليس رفضا للديمقراطية ، فهو نفسه يقول «إنه لا يمكن لعاقل أن يعارض الديمقراطية» ؟! . .

● ونظريته فى الحاكمية الإلهية لا تنفى انحيازه للديمقراطية . . فالحاكمية ، بمعنى السلطة المطلقة . . سلطة الفعال لما يريد . . الذى لا يُسأل عما يفعل . . ليست مما يدعيه البشر . . ونطاق التشريع الإلهى القطعى محدود ، وأغلبه كليات وقواعد عامة . . أما ما عداه فاختصاص «الحاكمية البشرية» ، المحكومة بهذه الكليات وبروح الشريعة العام ـ التى هى فكرية الأمة ومعيار الخير والشر والصواب والخطأ فى حياتها . . والأمة عن طريق نوابها وممثليها ، هى التى تمارس هذه «الحاكمية البشرية» . . فهى إذن ـ هذه الحاكمية ـ ديمقراطية فى الجوهر والمضمون والأساس . .

هكذا انجلى الغموض الذى أحاط بفكر الأستاذ المودودى السياسى . . وهو الغموض الذى ، علم الله ، كم دفع أناسا بعيدا عن جادة الصواب ، وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا :

وهكذا اكتمل عرضنا لفكره ـ فكر (الجماعة الإسلامية) بالهند وباكستان ـ الذى مثل مجابهة هذه الفضيلة من فصائل «الصحوة الإسلامية» «للتحدى الحضارى» ، الذى فرض على الإسلام والمسلمين ، بشقيه : «التخلف الموروث» ـ أو «الجاهلية القديمة» ، بتعبير المودودى . . و«التقدم الأوربى التغريبى الوافد» ـ أو «الجاهلية الحديثة» ، كما سماها الرجل أيضا ●

ويبقى الشعر

وليد منير

فى أسرة فقيرة تتكسب من صنع الجرار نشأ أبو العتاهية . كان العصر عصر ثراءٍ فاحشٍ وفقرٍ مدقعٍ فى آن . لم تترك الأقدار للشاعر المرهف الحسن أن يختار نسبه ، ومهنته ، وأسلوب حياته ، فلم يكن ذا نسبٍ ولا حظوة ولا مالٍ ولا هيبة . كان حزيناً متشائماً ساخطاً لا يرى فى حال الدنيا عدلاً ، ولا يرى فى حال الناس ما يدعو إلى الرضا أو السكون . وفى صباه لم يجد له مهرباً سوى فى الخمر والشعر والطرب والنساء . وقع الشاعر فى حب جارية للمهدى تدعى « عتبة » ، وبادلته « عتبة » حباً بصد ، وقرباً بجفاء . ولم تفتح له أبواب الخلفاء والأمراء مثلما فتحت لغيره من الشعراء والكتاب . حينئذ رأى « أبو العتاهية » فى الحياة حومةً للصراع والطعان والنفاق والحيلة . وقال قولته المشهورة :

يعظمون أخا الدنيا فإن وثبت   عليه يوماً بما لا يشتهى وثبوا

لم يعرف الناس « أبا العتاهية » بعد ذلك إلا علماً من أعلام الزهد ، وشاعراً من شعراء التصوف والحكمة . أدرك الشاعر أن جوهر الحياة هو الموت ، وأن لباب الحقيقة يمكن فى النأى عن لذات النفوس ، وشهوات الجوارح ، وأن كل شىء باطلٌ وقبض ريح :

خانك القلبُ الجموحُ   أيها الطرفُ الطموحُ
كل غادٍ بين عينيـ   ـه ملاك الموت يغدو ويروح

لقد كانت السنوات الأخيرة من عهد بنى أمية ، والسنوات الأولى من عهد بنى العباس هى المساحة الزمنيةُ القلقة التى شهدت صعودَ الطبقاتِ المترفة ، وانبساط سلطانها ، وتدهور حال الرعية المغلوبة على أمرها ، وضياع حقوقها . وكان الاستهتار والتحلل ملاذاً للبعض مثلما كان التصوف والزهد ملاذاً للبعض الآخر . هنا دفع « أبو العتاهية » رأسه عالياً فى وجه الظلم والفساد ليسجل شهادته الحزينة الموجعة على عصره :

من مبلغ عنى الإما   م نصائحاً متواليةْ
إنى أرى الأسعار أسـ   ـعار الرعية غاليةْ
وأرى المكاسب نزرةً   وأرى الضرورة فاشيةْ
وأرى غموم الدهر را   ئحةً تمر وغاديةْ
وأرى المراضع فيه عن   أولادها متجافيةْ
وأرى اليتامى والأرا   مل فى البيوت الخاليةْ
ألقيت أخباراً إليـ   ـك من الرعيةَ شافيةْ

الحلم والقلب

عبد الفتاح شهاب الدين

لماذا تسافر يا قلبُ
فى البعد مثل الحمائمِ
ترفلُ . .
ترفلُ . .
ترفلُ . .
تأفل . .

وماذا تبقى
من الحلم غير الرماد ؟
من الشعر غير السهاد ؟
من الأرض غير الوهاد ؟
وما أنت تأمل ؟

تجىء الرسائل حاملةً
حاصلات الدموعِ
تجىءُ
تروح الرسائل قافلةً
بين ماءٍ وجوعِ
تروحُ
وها أنت تقبعُ
تنتظر الصيف يأتى
وفى كفه السنبلات
ويمضى بك الليلُ تهذى
بأن النهار سيبدو
وما من شعاعٍ
سوى دمعاتِ المقل
وتحمل للنيلِ ترنيمةً



يردك تبكي
على سدرةٍ مائلة
ويحجب جميزة عن يديك
وتحملُ . .
فأى المسافات ترنو
وأى البلاد تريدُ
وأى الحكايات تشدُ
وللحزن أنت تعودُ
ولى أن أبادلك الفرحَ
ولى أن أنادمك الوهمَ
لى أن أقاسمك الموت
لى . . .
ولماذا
تسافر يا قلبُ
فى البعد مثل الحمائم
ترفلُ . .
ترفلُ . .
ترفلُ . .
تتركنى فى الفراغِ
وتأفلُ

عصافير كفر الشيخ

سمير عبد الباقى

عصافير على الأشجار
هل تدرى المسافات
بأن بأول الدنيا يجيء الشاعر القيّوم
وتبدأ رحلة الخضْر . .
وأن بآخر المدن
تعود مواكب العشاق والخونه
وتولد رعشة الأشعار

عصافير على الأوراق

وكنت أسائل الشمسا
أكانت صرختى همسا
أنا المنبتّ لا أفصحت عن مجنون أسرارى
ولا أفسحت لى وطناً
إذا ما خرّبت دارى
ولا كنت القذى الدنسا
فرحت صريع أشواقى . .

عصافير تحدثنى . . ولا أفهم
فقد ضيعت ألحان العصافير
نثرت الحلم فى حقب المسافات
رغيف الجوع للحمقى
وزهر الموت للشهداء أبطال الجنازات
وعدت بلا إجابات تؤرقنى
تعربد فىّ أسئلةٌ
تمزق فىّ أوردةَ العصافير

عصافير ولا تغريد
وشمس نصف دافئة
وأغنية بأوزان ملفقة
وسور حديد

وكنت هناك . .
وضعت بحافة الشباك صورة قريتى الأولى
وهمسة شعرى الأولى
ورعشة قبلتى الأولى
ورعب الرحلة الأولى
وغدر الصاحب الأول

وقلت لصاحبى الأبدى هذا كل ما أملك
فحول وجهه عنى . .
وراح يدوس أعشاش العصافير . !



نحن الشعراء

د. عبد القادر محمود

إنّنـا نَضْحـكُ مـن آلامنـا
ضحكةَ البرقِ تَنَدَّتْ بالغُيُومْ
وتـرى الرقصَ عـلى أنّاتنـا
مثلما يـرقصُ فى النـار الهشيمْ
نحنُ من قَهرِ الليالى حـولنا
نبعثُ الفتنـةَ حتى فى الرميمْ
ولنـا الكـونُ ـ بـه آمـالُنـا
بـاسماتٌ فى شعـاعاتِ النُّجومْ



المتنبى

هوامش بين المتنبى والثعالبى

يحياوى رشيد

كان الثعالبى ــ وهو يعيد نشر كتابه « يتيمة الدهر » فى نسخة جديدة مزيدة منقحة ــ متأكدا أنه يقوم بعمل ذى أهمية كبيرة ، وأنه يسد فراغا فى الساحة النقدية لذلك العصر (القرن الخامس الهجرى) .

لقد كان النقد فى تلك الفترة فى قمته بعد ظهور نقاد لامعين كقدامة وابن طباطبا والجرجانى ، واكتساح مجموعة من الشعراء للساحة الشعرية ، كأبي نواس والبحترى وأبى تمام والمتنبى ، حيث ظلت الضجة النقدية التى رافقتهم مستمرة حتى بعد وفاتهم .

وترجع أهمية كتاب اليتيمة إلى عدة جوانب : منها أنه وفر للنقاد والقراء مادة شعرية ضخمة . كما عرف بالشعر الجديد والمعاصر لفترته ، وبأصحاب ذلك الشعر . ومنها اتباعه طريقة جديدة فى تقديم المتن الأدبى سيقف عندها النقاد بعده ويتأثرون بها . فيكتب الباخرزى « دمية القصر وعصرة أهل العصر » ، ويكتب الأصبهانى « خريدة القصر وجريدة أهل العصر » ولم ينج ابن سعيد الأندلسى من التأثر بتلك الطريقة . ومنها أنه فى تناوله لبعض الشعراء أبدى بعض الملاحظات لازالت تحتفظ بقيمتها حتى الآن .

ولم يحظ كتاب الثعالبى « اليتيمة » بنفس الأهمية التى حظى بها كتابه « فقه اللغة » فى الدراسات العربية الحديثة ، فهناك ــ حسب علمى ــ دراسة جامعية واحدة بفاس (المغرب) وأخرى بجامعة عين شمس .

وأغلب من اعتمدوا اليتيمة فى دراساتهم جعلوا الكتاب مصدرا لجمع الشعر ، وليس هدفا فى حد ذاته .

وأغلب الظن أن أمر ذلك يرجع إلى كون كتاب اليتيمة لا يهيىء للناقد مادة نقدية نظرية تتيح له تقييم الفكر النقدى عند الثعالبى ومَوْضعته فى إطار مسار النقد العربى . كما لا تهيىء له مادة نقدية تطبيقية . فلم يكن الثعالبى مهتما بتحليل قصيدة ما ، ولا بتحليل مجموعة قصائد .

ويدخل كتاب الثعالبى فيما يمكن أن نسميه « النقد المترجم » . وهذا النقد المترجم لم يكن نقدا كالذى خلفه قدامة ولا كالذى خلفه الجرجانى ، فهو لا ينظر فى قضية فنية ما ولا فى نوع معين من الأدب . وموضوعه الترجمة للشعراء مع إيراد بعض أخبارهم وأشعارهم . ويختلف أصحاب هذا الاتجاه كما فى إيراد تلك الأخبار والأشعار وباستثناء الفصل الخاص بالمتنبى فإن كتاب اليتيمة لا يمكن أن يصنف إلا فى إطار هذا الإتجاه النقدى .

والفصل الخاص بالمتنبى فصل متميز . لأن الثعالبى اتبع فيه طريقة خاصة فى تناول شعر المتنبى . بل إن المؤلف نفسه سعى لجعله كتابا مستقلا وأباح للناسخ نسخه وإفراده عن بقية الكتاب إن شاء .

ويدخل متن هذا الفصل فيما سمى بالخصومة حول شعر المتنبى . تلك الخصومة التى أفرزت عدة كتب بدأها الصاحب بن عباد فألف « الكشف عن مساوىء المتنبى » ووضع الحاتمى رسالتين ؛ الأولى فى ذكر

سرقات المتنبى والساقط من شعره ، والثانية فى المقارنة بين حكم أرسطو وحكم المتنبى . وألف أبو الحسين حمزة بن محمود الأصفهانى « رسالة فى كشف عيون المتنبى » . وألف القاضى الجرجانى كتابه المشهور « الوساطة بين المتنبى وخصومه » والذى أشار إليه الثعالبى ونقل منه بعض الآراء والأشعار . وتأثر به فى التنبيه على بعض ما اتهم به المتنبى من عيوب . كما وضع ابن جنى صديق المتنبى شرحا لديوانه . فأعجب الثعالبى بآراء ابن جنى وكان كثيرا مايحيل عليها .

اهتم الثعالبى بالمتنبى إذن ، وخصه بهذا الجزء الكبير من كتاب اليتيمة . وعلل ذلك بعلو مكانة المتنبى فهو « نادرة الفلك وواسطة عقد الدهر فى صناعة الشعر » وأكد أن الخصومة حول المتنبى إنما تدل على قوته وتفرد شاعريته وتميزها .

وأورد بعض الأخبار كثورة المتنبى بالشام فى صباه وتنبئه وحبه للمغامرة والتمرد . إلا أنه تفادى الخوض فى قضية نسب المتنبى ولم يذكر شيئا عن أصله ولا أصل أبيه . وجاء بخبر مهم مفاده أن شعر المتنبى لم ينتشر فقط بين الكتاب والمصنفين والخطباء وكتاب الرسائل . بل أيضا بين أوساط المغنين والملحنين . على أعتبار أننا عهدنا المتنبى شاعرا للحماسة والبطولة والفخر . وأن الشعر المناسب لهذه الأغراض يكون فى الغالب غير مناسب للغناء ، فإذا شعر المتنبى يغنى أيضا .

لم تغط المادة الإخبارية إلا مقدمة الدراسة . فسرعان ما تجاوزها الثعالبى إلى عرض مختلف القضايا التى دارت الخصومة حولها ؛ وذلك فى قسمين ، القسم الأول يتعلق بالسرقات ، والقسم الثانى خاص بماسماه الثعالبى المعايب والمحاسن .

قضية السرقات

والسرقات نوعان ؛ سرقات من المتنبى وسرقات للمتنبى . الأولى لم يقم بها شعراء فحسب بل ناثرون أيضا . فدل ذلك على أن الكتاب بدورهم لم ينجوا من سطوة شعر المتنبى . والذين أخذوا من المتنبى ـ على مايظهر من أسمائهم ـ كانوا إما شعراء مغمورين أو أدباء لم يكن الشعر مجالهم الأول .

أما السرقات التى قام بها المتنبى نفسه فمتعددة ومن شعراء مختلفين زمانا ومذهبا . وأغلبهم معروف . وكان شعرهم رائجا فى ذلك العصر . ولهذا السبب وجب أن ينظر إلى سرقات المتنبى بنوع من الموضوعية . فهى مختلفة عن سرقات غيره . كتلك التى كان يقوم بها الفرزدق فى إغارته على معانى الشعراء الصغار فيزيد فيها وينسبها إلى نفسه . إذ ليس من السهل أن يقوم شاعر فى مكانة المتنبى بسرقة شعر غيره مع علمه بأن ذلك الشعر معروف ومتداول بين الناس .

أما القسم الثانى فهو عبارة عن جزءين ؛ الأول خاص بالمعايب والثانى بالمحاسن . وبالمقابلة بين الجزءين يتبين أن الثعالبى حاول مقابلة القضية بنقيضها . إلا أن ذلك لا يجرى على كل القضايا ويمكن حصرها ـ على العموم ـ فيما يلى :



● لوحة للفنان مصطفى الحلاج ●

١ - اللغة

يأخذ عليه : اتباع الفقرة الغراء بالكلمة العوراء . وتعنى عنده الإبعاد فى الاستعارة أو تعويص اللفظ أو تعقيد المعنى ، إلى المبالغة فى التكلف والزيادة فى التعمق ، والخروج إلى الإفراط والإحالة والسفسطة والركاكة والتوحش باستعمال الكلمات الشاذة .

وكل هذه كلمات الثعالبى . فالكلمة العوراء عنده مصطلح عام يشمل معانى الكلمة فى الإفراد أو فى التركيب والصورة .

كما يأخذ عليه خرقه للنحو والصرف واستعمال « الغريب الوحشى » واستعمال ألفاظ « العامة والسوقة ومعانيهم » .

ويستنكر عليه « إساءة الأدب بالأدب » ويعنى به استعمال كلمات لا توحى بالحشمة والوقار وحسن الأخلاق . واستعمال كلمات فى غير المقام المناسب لها ، كرثاء أم سيف الدولة بما يشبه الغزل . ويدرج بعض مآخذ خصوم المتنبى عليه ـ والتى نبه إليها الجرجانى قبله ـ كالإكثار من ترديد اسم الإشارة « ذا » وتكرير اللفظ عدة مرات فى البيت الواحد .

وإذا كانت هذه هى أغلب ما أخذ على المتنبى فى تعامله مع اللغة (النحو والمعجم) فإن الحسنة الوحيدة التى يذكرها له الثعالبى فى هذا المجال هى توظيفه لمادّل من اللغة على الغزل فى وصف الحرب والجد .

٢ - ظواهر بلاغية وعروضية

المتنبى فى هذا الموضوع يخرج أحيانا عن الأوزان المعروفة . كما يتجاوز الإطار المشروع للإستعارة . إلا أنه ينجح فى نفس الوقت فى الإبداع فى سائر التشبيهات وفى إيراد التشبيه من غير أداة .

٣ - المعانى . .

ومنها استعمال معانى المتصوفة والفلاسفة مما يوحى بخروجه عن التدين . وقد يشفع له أنه يبرز « المعانى اللطيفة » ويفتض « أبكار المعانى فى المراثى والتعازى » ويوجع فى الهجاء ويبدع فى التغزل بالأعرابيات وسائر الغزل ويصيب فى ضرب المثل .

٤ - هيكل القصيدة

ويتعلق الأمر بنظرة الثعالبى لقصيدة المتنبى من حيث تدرجها من البداية إلى النهاية . فالقصيدة عنده عالم حافل له بداية (مطالع) وخاتمة (مقاطع) وبين المطالع والمقاطع تتدرج مختلف القضايا والمواضيع من رثاء وغزل ومديح وهجاء وأمثال وحكم وغيرها . ويتلبس كل ذلك بمستوى فيزيقى هو اللغة بمختلف مستوياتها . وكان المتنبى عنده مجيدا فى ذلك أحيانا ومسيئا أحيانا أخرى .

* هامش أخير

استطاع الثعالبى أن يكشف من خلال الإستقراء والإستنتاج عن قضايا فنية من صميم أسلوبية المتنبى . فقد حدد الحقول الدلالية للمعجم الشعرى عند المتنبى . فميّز بين ماكان يدل على السيف أو ماقام مقامه . وماكان ينتمى إلى حقول معرفية كالتصوف والفلسفة ، وما كان ذا دلالات أخلاقية ، وما كان ينتمى إلى المهمل الغريب أو إلى اللغة العامية .

كما كشف عن ظاهرة جد خصوصية فى شعر المتنبى . وهى إدماجه عنصر الغزل فى تشكيل مواقفه من الحرب أو من الممدوح أو المرثى . ولكن الثعالبى ـ رغم هذا العطاء ـ لم يستطع أن يتخلص من تصوراته الدينية والأخلاقية ومن مفهومه التقليدى لوظيفة الصورة فى تشكيل جمالية القصيدة ●



أكذوبة الحوار الحضارى

هانى الحلوانى

فى الأسبوع الماضى تم عرض العوامل الذاتية والموضوعية التى ساهمت فى بلورة شخصية يوسف شاهين الفنية وأسلوبه السينمائى كواحد من أشهر المخرجين فى المنطقة العربية ، خاصة فى مرحلته الأخيلأة التى بدأت فى أعقاب نكسة يونيو ١٩٦٧ واكتملت ملامحها فى النصف الثانى من السبعينيات حتى انتهت به إلى السقوط فى هاوية « الوداع يا



بونابرت » . كذلك تمت مناقشة المحورين الأساسيين الذين يدور حولها الفيلم مناقشة سريعة إلى حد ما لأن الكثير من النقاد والمؤرخين بحثوها من مختلف وجهات النظر خاصة فيما يتعلق بوجهة النظر التاريخية ، وأعنى بهذين المحورين :

١ - رفض النزعة العسكرية ممثلة فى نابليون بونابر .

٢ - ضرورة إقامة ضرب من ضروب الحوار الحضارى بين الشرق (الدول المتخلفة) والغرب (الدول المتقدمة تكنولوجيا) ويمثل طرفى الحوار « على سليم » والجنرال كفاريللى .

وما يهمنا فى هذا المقال هو كيفية تناول يوسف شاهين السينمائية لهذين المحورين ولكن بداية وقبل مناقشة البناء السينمائى لهذا الفيلم تجدد الإشارة إلى أن أهم ما يميز أسلوب الفنان الصادق هو الأمانة والإخلاص والوضوح سعيا نحو الحقيقة التى تمثل الظمأ الحقيقى لكل فنان صادق ، وهذا ما يجعل فنانا كبلزاك ــ كما يقول لو كاتش ــ عندما يجد أن التطور الفنى الداخلى للموقف فى الشخصيات التى خلقها قد تتناقض مع أفكاره المسبقة أو حتى مع أكثر معتقداته قداسة فإنه لا يتردد لحظة فى أن يدع أفكاره ومعتقداته جانبا ويصف ما أمامه بحق لا ما كان يفضل أن يراه بعكس كتاب الدرجة الثانية الذين يجعلون نظرتهم للحياة وللعالم تنسجم مع الواقع وهذا ما يؤدى بالضرورة إلى صورة زائفة ومشوهة عن الواقع .

ومن جانب آخر نجد أن كل محاولات الغموض والإبهام لا تعدو أن تكون ــ كما يقول موم ــ « دليل الدجل والتواء التفكير » . وفى حوار مع الأديب الهندى رانجى شاهانى Rangy Shahany يعدد إليوت أنواع الغموض وأسبابه (ولسنا بحاجة لأن نذكر القارىء أن هناك فارق كبير بين الوضوح وبين السطحية . وبالأحرى فلا مجال للمقارنة بينهما) بأن « الغموض هو فى الواقع نوع من الادعاء : فالمؤلف يحاول أن يخدع نفسه ، ويعمل على أن يقنع غيره بأن عنده أشياء يريد أن يقولها أعمق مما عنده » . ويرجع السبب الثانى للغموض إلى « صعوبة التعبير عن شىء تشعر به شعوراً خالصاً ، وهذا ما يتعرض له الكتاب الناشئون » . أما ثالث الأسباب فيعود إلى أن « هناك غموض يأتى من طبيعة الموضوع » . (ويستطيع القارىء الرجوع إلى نص الحوار فى كتاب « فصول فى الأدب والنقد والتاريخ لعلى أدهم ، ص ٤٩ ــ ٥١ ») وأعتقد ويعتقد الكثيرون معى أن تاريخ يوسف شاهين السينمائى يؤكد أنه بالفعل لديه ما يقوله ، وأنه لا يجد صعوبة فى التعبير عما يريد قوله ، على الأقل باعتباره ليس فنانا ناشئا ، وأخيراً فالموضوع الذى يطرحه شاهين فى « الوداع يا بونابرت » تنأى طبيعته عن الغموض . فلماذا يلجأ يوسف شاهين عادة وخاصة فى هذا الفيلم الأخير إلى الغموض والإبهام ؟ ألا يدعونا

هذا إلى معاودة التفكير فى رأى سومرست موم فى تعمد الغموض مرة أخرى ؟ .

البناء الفيلمى :

يبرز بعض النقاد من سدنة المعبد الشاهينى غموض أفلام يوسف شاهين الأخيرة ذات النزعة الفردية المغرقة فى نرجسيتها ، أن يوسف شاهين هجر المنطق الأرسطى فى بناء الحبكة القصصية لأفلامه . ويبتعد تماما عن منطق الحدوتة التقليدية وهو يؤكد دائما هذا المفهوم فى كل لقاءاته مردداً بأنه ليس « مسلواتى » أو « حكواتى » وهو إدعاء يرد عليه فيلم « الوداع يا بونابرت » كما ترد عليه ذات الأفلام الأخرى التى يتحدثون عنها ، ففيلم بونابرت فرض على نفسه بداية صارمة هى وصول الحملة الفرنسية إلى الإسكندرية ويصل إلى نهاية حاسمة وهى موت كفار يلى بطلة الذى تتمحور حوله الأحداث ؛ وبذلك يتخذ الفيلم الشكل السردى الطولى : وهذا الشكل السردى التقليدى بكل تقاليد السينما الكلاسيكية (بالمعنى العامى للكلمة) من استمرارية للمكان والزمان السينمائيين ومحاولة استقطاب المتفرج إلى درجة التوحد مع الممثلين والأحداث ، وبالتالى اعتبار أن الممثل هو العنصر الأكثر أهمية فى البناء السينمائى ، وتكثيف الشحنة الدرامية فى كل مشهد باستخدام كل وسائل التعبير السينمائية من ديكور وإضاءة تعبيرية وإيقاع مونتاجى متوتر ولاهث ، ويؤكد يوسف شاهين نفسه هذا الفهم فى حديثه إلى رضوان الكاشف (جريدة الأهالى بتاريخ ١٠/٧/١٩٨٥) : « نحن نعانى من محدودية الإمكانيات بما يؤثر على وضوح الأفكار ، وهم (الفرنسيون) يعانون من انحراف السينما عندهم ، نحو سينما الكلمة وهذه المحاولة لاختراق الاحتكار الأمريكى ، تفرض علينا قدراً من الحذر الذى ألجأنا إلى استخدام بعض أساليب السينما الأمريكية فى صناعة الفيلم » .

وفيما بين هذه البداية الصارمة ونهاية الفيلم الحاسمة ، أتحدى أى عبقرى فى الوجود أن يجرى ما يشاء من التباديل والتوافيق بين مشاهد الفيلم ووجد المتفرج ، أو حتى شعر بأى تغير فى البناء الفيلمى عما هو عليه ، وحتى لو حذف ٣٠٪ على الأقل من مشاهد الفيلم فلن ينقص أى شىء ، وأكاد أقسم لو أن طالباً بالسنة الأولى بالمعهد العالى للسينما كتب مثل هذا السيناريو كتدريب له لرسب على أقل تقدير إذا لم يتم فصله من المعهد (بالمناسبة ؛ يوسف شاهين أستاذ زائر بالمعهد العالى للسينما) ، فالبناء الفيلمى لا يعدو أن يكون مجرد ثرثرة ونهنهة تلويان عنق المنطق والتاريخ والسينما والمشاهدين .

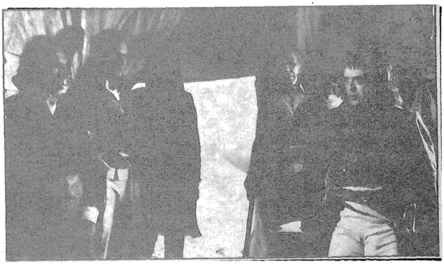
ولما كانت السمة الأساسية للواقعية هى الأمانة التى بأبسط عباراتها ومن خلال منظور أخلاقى ــ كما سبق أن طرحناها فى مقالات سابقة كمحور أساسى من محاور التذوق السينمائى ــ هى أن يقول المخرج بالضبط ما يحدث فى الواقع أو ما يعرفه هو عن تفاصيل هذا الواقع دون تدخل لأحاسيسه الشخصية إزاء هذا الواقع ، فالواقعية كما يقول لوكاتش هى « فى الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعى والبشرى فى صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعى والإنسانى بشكل نموذجى وفنى موح . إن الواقعية ليست أسلوباً بل هى منهج التشكيل الفنى المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق الأديب منذ عهد هوميروس إلى اليوم » . لا يعنى هذا أننا نطالب الفنان بأن ينقل عن الواقع . سواء كان حاضراً أو تاريخيا ــ نقلا حرفيا فهناك فارق كبير بين كتاب التاريخ وفن السينما ولكنه فى ذات الوقت لا يفتئت على التاريخ ولا يتعسف بخلق أحداث لم تكن موجودة فى الماضى لكى يعبر عن طريقها إلى فكرته وبنظرة سريعة إلى فيلم « الوداع يا بونابرت » نجد أن الفيلم يجافى هذه الأمانة وإلا فأين هى الأم المصرية التى تدير وجهها خجلاً عندما يضاجع ابنها صديقته اليونانية أمامها وفى عرض الطريق بينما يكتفى الأب ، ابن البلد ، الشهم ، بأن ينكس رأسه حرجا ؟ وأرجو ألا ننسى أننا فى عام ١٧٩٨ ، وعندما ترحل الأسرة إلى القاهرة تستقبلهم العمة نفيسة ثائرة فأخوتها تجمعوا عندها فى بيتها حتى « أخونا فهمى جاب عيلته وجالى » فيرد سليم الخباز شقيقها بأن « احنا مالناش أخ اسمه فهمى » فتأتى أغرب إجابة يمكن أن يتوقعها إنسان :

ــ أنا عارفة !. فهمى .. فكرى .. أهو أخونا وخلاص .

الأخت الطيبة لا تعرف أسماء أخوتها !! ولا هم لها طوال الفيلم إلا الحديث عن الجنس وعن « خيبة » زوجها الجنسية ، و« على » نموذج الشاب المتحضر لا يتورع عن مغازلة حبيبة شقيقه (ناهد) بينما هذا الشقيق مشغول بتأمل الألعاب النارية ، وما أن يموت هذا الشقيق الذى يتميز بقدر من السذاجة أو البلاهة حتى يستولى « على » على ناهد تماما .. هذا هو شكل الأسرة المصرية كما يقدمها الفيلم ، وطبعا هى أسرة لا توجد إلا فى ذهن صانعه فقط .

إن الفيلم بهذا المعنى ليس أمينا لأن الأشخاص فيه لا يتصرفون كما هم فى الواقع ، أنهم مجرد شخصيات كاريكاتيرية غير طبيعية والمخرج يفعل هذا لأنه يريد استغلالهم كرموز فقط بغض النظر عن الواقع نفسه وما يقوله هذا الواقع . والحديث عن البناء الفيلمى بذلك يصبح غير ذى جدوى لأنه لا يوجد هنا « بناء » ولا يوجد فيلمى وما يعرض على الشاشة من صور متحركة لا علاقة لها بالأمانة التاريخية ، لا من حيث الوقائع كما تذكرها كتب التاريخ ، ولكن من حيث تحوير هذه الوقائع التاريخية لتعطى دلالات أخرى ، تهم صانع الفيلم فقط وبعض المتحمسين له كالناقد الفرنسى بيرانسيل هو جو الذى صرح بعد مشاهدة الفيلم « أن الاستعمار الفرنسى ترك الحب ، بينما ترك الاستعمار الإنجليزى الكراهية » . فشاهين لا يذكر من أسباب الحملة على مصر إلا غضبة فرنسا لسوء معاملة المماليك لثلاثين تاجراً فرنسيا فى مصر أو كما يقول مسيو ديكوان لعلى فى أول الفيلم « كنا فى فرنسا متساوون فإذا غضب مواطن واحد غضبت له فرنسا كلها » متجاهلاً فى ذلك الأسباب المتعددة للحملة وأهمها هو ما أجمعت عليه المراجع التاريخية : « كان هدف حملة بونابرت تحويل مصر إلى مستعمرة لفرنسا تجنى من ورائها كسبا . ولتحقيق هذا الهدف لم تكن اللجنة العلمية أقل أهمية من الجيش » . (بونابرت فى مصر ، هيرولد ، ص ٢٤٣) واستمراراً فى مجافاة الأمانة يقدم لنا شاهين جانبا هزيلا من ثورة القاهرة الأولى التى نرى فيها أن الذى تصدى للثوار المملوك اليونانى الأصل « برتليمى » الذى أطلق عليه العامة « فرط الرمان » (مثل الدور جميل راتب) هو وعصابته بينما ظل جنود الحملة الفرنسية فى مؤخرة الصورة أبرياء ، أنقياء ، لم يلوثوا أيديهم الطاهرة بدماء المصريين الأوغاد الذين قاموا بثورتهم وبتعبير أكثر دقة « بانتفاضة حرامية » لنهب محتويات مقر البعثة العلمية فقط وأن جنود الحملة الشرفاء لم يدخلوا « إلى





الجامع الأزهر وهم راكبون الخيول ، وبينهم المشاة كالوعول ، وتفرقوا بصحنه ومقصورته وربطوا خيولهم بقبلته ، وعاثوا بالأروقة والحارات ، وكسروا القناديل والسهارات ، وهشموا خزائن الطلبة والمجاورين والكتبة ، ونهبوا ما وجدوه من المتاع ، والأواني والقصاع ، والودائع والمخبآت ، بالدواليب والخزانات ودشتوا الكتب والمصاحف وعلى الأرض طرحوها ، وبأرجلهم ونعالهم داسوها ، وأحدثوا فيه وتنوطوا ، وبالوا وتمخطوا ، وشربوا الشراب وكسروا أوانيه ، وألقوها بصحنه ونواحيه ، وكل من صادفوه به عروه ، ومن ثيابه أخرجوه . هذا بالإضافة إلى ضرب الأزهر بالقنابل و[illegible] المدافع والبنبات على البيوت والحارات ، وتعمدوا بالخصوص الجامع الأزهر ، وحرروا عليه المدافع والقنبر ، وكذلك ما جاوره من أماكن المحاربين كسوق الغورية والفحامين . . . . و . [illegible] ير شاهين من كل هذا إلا مسيو مارسيل مدير المطبعة التى أحضرتها معها الحملة وهو يلقى بجسده على وثائق الأزهر ليحميها من رفاق السلاح « الهمج » بينما أحد الجنود يبعده ليستطيع حرق هذه الوثائق التى يحميها ، وهكذا أنصف شاهين الرجل الذى اتهمه المؤرخون ظلماً بسرقة مخطوط رائع « للقرآن الكريم يرجع تاريخه للقرن الثالث عشر » . وإذا كان نقادنا الجهابذه يرون أن « وجهة النظر أياً كانت لا تعتبر تشويها للتاريخ بمعنى التزوير والتحريف وإنما هى التاريخ كما يراه الفنان » فنحن نقول لهم : هكذا التفسير وإلا فلا » .

نقطة أخيرة أرجو أن تتسع لها مساحة هذا المقال هى ما أثاره الشيخ بكر الابن الأكبر لسليم الخباز مع شيخه الضرير العالم الأزهرى « الشيخ حسونه » وهى النقطة الخاصة « بالتطبيع » كما ذكرت صراحة فى حوار الفيلم وأن المصريين أعادوا فتح دكاكينهم ، أخذوا يتعاملون مع الفرنسيين ، وهى نكته ولا شك أضحكت كل من شاهد الفيلم ، فالثابت تاريخياً أن المصريين رفضوا التعامل شكلاً وموضوعاً مع جنود الحملة الفرنسية وأن الدكاكين التى فتحت لم تكن دكاكين المصريين بل كانت لمجموعة من التجار الذين صحبوا الحملة من فرنسا ، الذين وصفهم كليبر بأنهم « كالدود » ويؤكد كرستوفر هيرولد (ص ٢١٦) أنه « قد فتح بعض هذا الدور الحوانيت فى القاهرة لسد حاجة الزبائن الفرنسيين . . . وفتح أحد العبيد المالطيين الذى حرره الفرنسيون مؤسسة تختلف قليلاً عن هذه الحوانيت . . . ففتح هذا العبد المعتوق القادم من حلب قهوة تميزت بالخلاعة ، يصفها الجبرتى بأنه قد « جمع الناس للجلوس فيها والسن حصة . . الليل . . . فاستأنسوا بالاجتماعات والتسلى والخلاعات ، وعم ذلك جهات تلك الخطة ، ووافق ذلك هوى العامة لأن أكثرهم مطبوع على المجون والخلاعة وتلك هى طبيعة الفرنساوية » . وهل زواج بعض جنود الحملة من غانيات وعاهرات هو التطبيع الذى يقصده الفيلم ؟ هل تعاون ستة من شيوخ الأزهر مع الفرنسيين ـ فى الوقت الذى ذبح فيه الفرنسيون ٨٠ من قادة ثورة القاهرة ، وعلى رأسهم الشيخ الشرقاوى والشيخ الشبراوى ولم يذكر الفيلم عنهم أى شىء ـ هو التطبيع المقصود ؟ أم أن علاقة كغاريللى بيحيى ومن بعده « على » هى التطبيع الذى يهدف إليه الفيلم ؟ .

أما عن الكلمات المتقاطعة فى هذا الفيلم والمعروفة فى المجال الدرامى باسم الحوار فحدث ولا حرج ، فالابتذال والسوقية والتفكك صفات غير كافية لوصفه . فالدرويش الذى يلتقى بالأسرة فى الطريق إلى القاهرة يسأل « على » : « عايز تعرف سكة مصر ؟ . . اسأل أمك » . ويحيى عندما يرى عينى ناهد حبيبته أول مرة يصفهما بأنهما « بيلسعوا » ، ونفيسة الثائرة طوال الفيلم بلا مبرر تسأل زوجة أخيها التى تعلن أنها لا تعرف كيف تولد زوجة ابنها بكر : « إذا كنتى مش عارفه بينزلوا ازاى ؟ على الأقل تبقى عارفه بينزلوا منين ؟ » . و « على » النموذج المتحفز الذى لقن كغار يللى دروساً فى الحب يحكى لنا عن رحلته مع القواده فى طول البلاد وعرضها ونداءات لترويج « البضاعة » التى يقدمانها للناس . « قرب يا متعوس قرب يا مكبوث . . أنا اللى ببيع الأمل . . أنا اللى ببيع الأوهام » . وتتضح لنا عبقرية هذا الحوار منذ بداية الفيلم فيحيى يدخل على أبيه الخباز صارخاً بجزع : « آبا . . الأسطول . . دول الفرنساويه » ثم يدخل الشيخ بكر صارخاً بنفس الدهشة الجاذعة : « آبا . . الأسطول . . دول الفرنساوية » عدا كلمات السباب الفجة والعبارات الجنسية المختلفة التى يخجل القلم عند كتابتها لا تقديمها فى فيلم سينمائى .

فإذا كان يوسف شاهين قد ابتعد كل هذا البعد عن الأمانة فإلى أى حد اقترب من شرط الإخلاص ؟ وما هى الشخصيات التى جسد بها هذا الإخلاص فى التشكيل الفنى للواقع الاجتماعى والإنسانى المصرى من خلال فيلمه ، أرجو أن أستطيع الإجابة فى المقال القادم بإذن الله ●



قراءة تشكيلية

محمود الهندى

الفنان يوسف سيده

اللوحة كتابة عربية

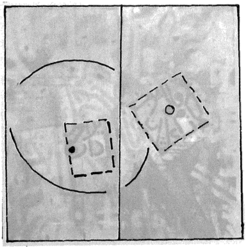


ليست هناك رائحة
أحلى من رائحة الحرية
كم ستكون ممتعة تلك الأزمنة ،
التى يقف فيها الإنسان
إلى جانب أخيه الإنسان
يعملان معا ، ويكدحان معا
تلك الأزمنة
التى يصبح فيها كل الناس
أهلى وعشيرتى

أثول فوجارد

هل ينام كل ما حولنا ، أم أنها غفوة ما قبل الاكتشاف والكشف ؟ . . . أهى غفوة الصحوة والإفاقة ، أم هى سكرة الموت ؟ . . أين يختبىء شعاع الضوء الذى يختفى بين أدق التفاصيل ؟ .

يتداخل الفنان ، فيدخل شريان أمته دون تنازل عن خصوصياته ، فهو يميل إلى الغنائية ، يفرح لسعادة أمته ، ويشجيه حزن أمته ، لكنه يعمد فى سعادته وحزنه على عمل مركز بؤرى للوحته ، هذا المركز يستجمع كل العناصر بتركيز شديد ، عكس ما يفعل المؤلف الموسيقى حين يعمد إلى تكرار جملة أساسية بتوزيعات مختلفة ، هذه الجملة فى العمل الموسيقى هى اللحن الأساسى والمحور الذى يتردد فى العمل بكامله ، لكننا فى اللوحة لا نبصر أى تكرار ، فكل الأشكال تبدأ لتنتهى ليبدأ غيرها من جديد . . . وهكذا دواليك .



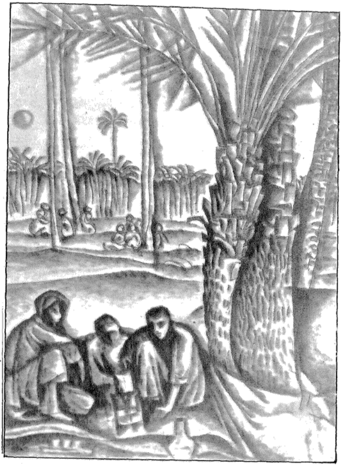
قسم الفنان مسطحه إلى مساحتين طوليتين ، جعل لكل مستطيل منهما مركزا تبدأ العين رحلتها فيه كنقطة مركزية .

النقطة المركزية فى الجزء الأيمن تتوسط مربعاً حروفياً متحركاً ، أما النقطة المركزية فى الجزء الأيسر فتتوسط مجموعة من الأشكال المتداخلة ، فهى (أى النقطة) أقصى يسار مستطيل حروفى متحرك وصغير ، هذا المستطيل تحتضنه دائرة حروفية كبيرة تكاد تتصل حركتها بالجزء الأيمن .

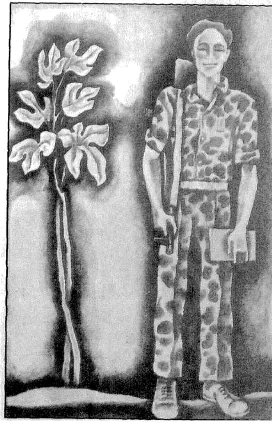
إننا أمام مجموعة من العناصر مرتبة بشكل ذهنى مبالغ فيه ، لكن الفنان لا يتيح للتفاصيل الزائدة فرصة إتلاف العناصر الجوهرية ، وفى نفس الوقت فإنه يبرز التباين التام بين الليونة والصلابة ، بين القتامة والإشراق ، بين ذلك التدفق المنساب بحيوية وتوهج ، وتلك الحدة العنيفة الصاخبة . . كما أن الفنان أمتلك مقدرة إعطاء ألوانه رحابة لاحد لها ، وملمساً ناعماً ، فالأشكال لديه - وإن كانت مسطحة - تكتسب شكلاً يوهم بالعمق عن طريق اللون دون اللجوء إلى المنظور بقواعده العلمية المتعارف عليها ، إنها أشكال تعطى الاحساس بتقلص الفراغ فى إصرار عنيد على احترام المساحة المسطحة للوحة ●

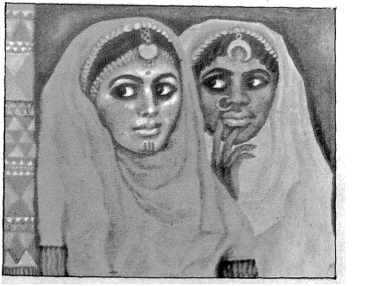
معرض الفنان محمد حجى

يظل فى الإمكان دائما تجاوز الأفكار الكلاسيكية فى الفن . فالفن ليس وقفا على من يلجون معارضه من صفوة المثقفين والمهتمين ، ولكنه أداة توصيل جمالية لمجموع الشعب فى كل مكان . إن أحد أحلامه النبيلة هو دفع حساسية الإنسان العادى إلى الأمام والإسهام فى تطويرها وتنميتها ، وانطلاقا من هذا المفهوم الطليعى فإن « القاهرة » تفتح الآن على صفحاتها معرضا فنيا لفنان مصرى أصيل هو الفنان « محمد حجى » ، هو بمثابة دعوة مفتوحة لكل فنانى مصر ، وخاصة فنانى الأقاليم ، أن يسهموا بأعمالهم الفنية المتميزة فى ترسيخ قيمة جماهيرية راقية للفن المصرى . والفنان « محمد حجى » فنان من قرية سندوب بالدقهلية استطاع أن يغزو بأعماله القاهرة ، ومنها إلى العديد من مدن العالم .



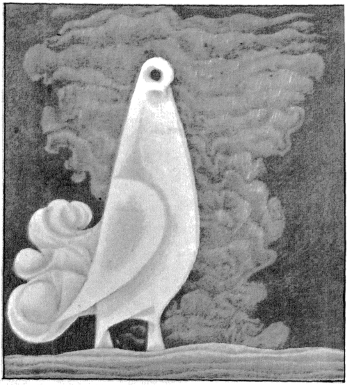
الفلاح الفصيح . . لم يعد يشكو

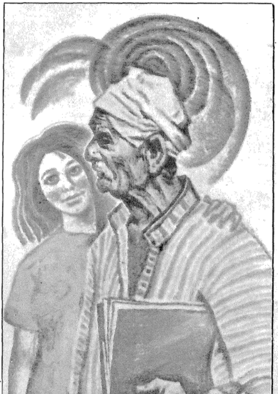


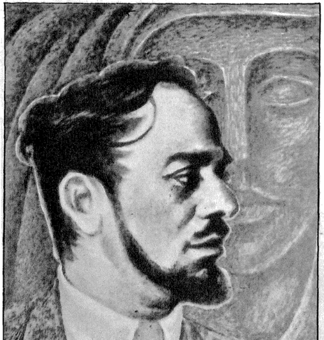


نبض الثورة هو نبض الشعب


التحالف


حلم السلام ومجتمع العدل

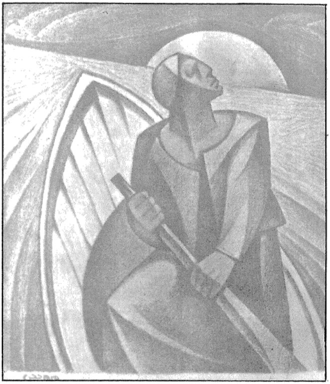

طريق العلم . طريق لكل الأجيال


محمود مختار . الفن من أجل الإنسان المصرى

المرأة نواة المجتمع المصرى الجديد

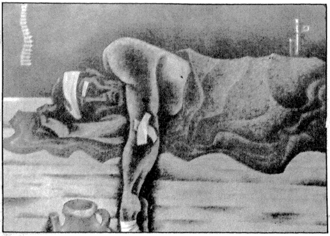


الإبحار إلى ضفاف المستقبل





حلم الأزمنة الخضراء



طبقة العمال هى القاعدة

قصة قصيرة

محاكمة الكاهن كاى ـ نن

بهاء طاهر

(١)

تلزم مقدمة . ففي زمن الفتنة التي رافقت حكم آخن ـ آتون مبتدع عبادة قرص الشمس وما إلى ذلك ، كان الكاهن كاى ـ نن من أشهر الشراح والمنظّرين للعقيدة الشمسية ، حتى لقد أنعم عليه أيامها بذلك اللقب الرفيع : « متجلي الأنوار المستند بقوة إلى ذراع مختار الإله آتون » (أي ذراع آخن ـ آتون نفسه) . واستحق كاى ـ نن هذا الإنعام السامي نتيجة بحثه اللاهوتي الذى ألقم كهنة آمون حجرا والمعنون « واحدية الأقداس الضوئية من رع الى آتون » . وفي هذه الرسالة ذكر كاى ـ نن مدينة أون ، مهبط وحي الإله القديم رع ، وتحدى من يأتيه بدليل على أن رع كان يعبد في أيام أولئك الأسلاف الطاهرين في أون على أية صورة أخرى إلا باعتباره عين السماء الحمراء .

الشيء الذى حيّر المعاصرين أيامها مع ذلك ، أن كاى ـ نن نفسه هو الذى رفع قبل الفتنة إلى الفرعون آمون ـ حتب الثالث ، والد آخن ـ آتون ، رسالته البردية المعروفة عن البن بن (تلك القمة الهرمية الشكل في أعلى المسلة) والتي أثبت فيها أن البن بن هي رمز الحقيقة الأزلية المحبوبة من الآلهة ، وأن الأرباب تتقبلها بثواب ، قال كاى ـ نن « يفوق ثواب أى قربان ، ولو كان ذبح ألف ثور مسمّن على علف إقليم واسع ، أو بناء عشرة معابد بحجارة مجلوبة من بلاد بونط » .

وكان من نتيجة هذه الرسالة بالطبع أن زرعت كالنخيل في أرض مصر (أرض « تميرة » المحروسة كما كانت في تلك الأيام) آلاف المسلات . منها تلك المسلات الرائعة التي كسيت بن بناتها بالذهب في أرض معابد طيبة ودشنها آمون ـ حتب نفسه رافعا للآلهة الصلوات . ومنها المسلات التي تنافس في إقامتها حكام الأقاليم مع كسوة بن بناتها بالفضة . بل قيل إن الفقراء كانوا ينصبون أمام بيوتهم عصيًا من الخشب تتأرجح فوقها بن بنات نحاسية متواضعة اجتلابا للبركة والثواب .

سيدافع كاى ـ نن عن نفسه فيما بعد باقتباسات من هذه الرسالة ذاتها .

أما الآن فتكفي هذه السطور لإيضاح الجو الذى أتى فيه بكاى ـ نن من السجن الكائن في أرض المعابد في طيبة وذلك بعد قمع الفتنة ، واستتباب الآلهة القديمة على عروشها التي خلعها منها آخن آتون . كان على كاى ـ نن أن يقف أمام كهنة آمون في طيبة ، التي تسمى ذاتها (برآمون) .

(٢)

اتخذ كاى ـ نن في المحاكمة موقف الهجوم في أول لحظة . فبينما جلس الكهنة الثلاثة القضاة على مقاعدهم المذهّبة وما أن شرع الجالس القرفصاء في تدوين وقائع الجلسة حتى صرخ كاى ـ نن بصوت كالرعد :

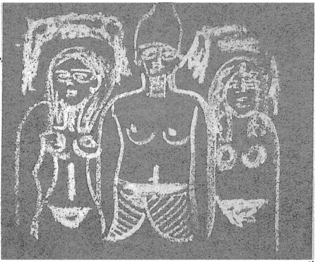
ـ أيها الكهنة الكذبة .

أجفل القضاة . وترتّب على ذلك أن تم ضربه بالمقرعة المقدسة . ولما نزف الدم من أنفه أعيد إلى السجن .

(٣)

في غرفة الكاهن الأكبر سمنخ ـ آمون ، التي يعبّقها البخور وتطل على بحيرة المعبد المقدسة يحفّها النخيل والجميز ، جلس الكهنة الثلاثة في هيئة مداولة . كانت رءوسهم حليقة تماما . يلمع جلدها الناعم مثل ثياب الكتّان البيضاء التي يلبسونها والأساور الذهبية المحلاّة بالجعران الفيروزي في معاصمهم .

كانوا ثلاثتهم منفعلين بعد بداية المحاكمة العاصفة . ومع ذلك احتفظ سمنخ ـ آمون بهدوء ظاهرى ، نظر الكاهن الأكبر (ولقبه الرسمي المتطلع دائما لأنوار آمون في الشرق والغرب ، ولا يقصد بما يلي أية سخرية منه ولكنه كان بالفعل أحول) نظر ناحية الآخرين (ربما) وقال ما العمل أيها المبجّلان ؟ .



قال تريبيت ــ آمون كاهن التراتيل الأكبر (ولقبه الرسمي النافخ بعيدا ليشنّف أسماع السماء) إن جرم كاى نن جرم مشهود . فهو ليس مثل الزنادقة العاديين الذين ظهروا مع آتون ، ولكنه كان كاهنا معروفا لآمون ثم ارتد عن إلهه . لذلك لا يكفي إعدامه عن طريق قطع الأطراف العادى مثل بقية كهنة آتون . لابد في حالته بالذات أن يكون أمثولة وعظة لكل من تسوّل له نفسه الكفر بآمون . ولهذا فهو يقدم الاقتراح التالي : يوضع كاى نن في ماء مملح جيدا لعدة أيام حتى ينتفخ جسمه ، ثم يوضع يوما في شمس حامية حتى يجف ، وبعد ذلك تقطع أطرافه ببطء بسكين مثلّم الحد إلى أجزاء صغيرة ، ثم تشوى ويرغم على أكلها . وقبل أن يلفظ أنفاسه تماما يلقى في زيت مغلي ثم يحرق جسده إلى أن يصبح رمادا .

كان كاهن المخازن باط ــ آمون يستمع ويهز رأسه (من أحزان حياته أنه ليس له لقب رسمي . واقترح مرة على مجمع الكهنة مراعاة لمسؤولياته الرفيعة كحافظ لكنوز الإله ومشرف على تموين الكهنة وعلى مكتبة آمون ، اقترح أن يطلق عليه لقب موجز هو : عين آمون المتدلية على الأرض ، ولكن المجمع استقبل اقتراحه بفتور وصمت تام وظل فقط : كاهن المخازن) .

قال باط ــ آمون إنه يثني على فتوحات زميله النافخ بعيدا ويعتبرها تجليّات آمونية لا يستغرب صدورها من مبجلّ مثله ولكن له ملاحظات قليلة .

فهو يرى أولا أن يكون شيّ الأطراف سابقا على بترها وثانيا فهو يتحفظ على قلي بقاياه في الزيت لأن ذلك يعتبر تبديدا غير مفيد لزيت الآلهة ، ويستأذن في حرقه وسط أعواد الذرة الجافة . ويستأذن أخيرا أن يتم حرقه قبل أن يفقد وعيه تماما لا قبل أن يلفظ أنفاسه تحقيقا للغاية المنشودة . ثم رفع أصبعه وقال ولكنى أتساءل هل تأخذنا به الشفقة مع ذلك ؟ هل ننسى أشد عقوبة ؟ .

تطلع إليه الآخران في استفهام فقال ببطء وهو يضغط على كلماته : أقترح بصفة خاصة ، أيها المبجلان أن يحَرّم تحريما باتا دفن رماده في أى أرض مباركة بشعائر الآلهة المقدسة . تلك هي العقوبة الحقيقية .

اغتبط تريبيت بهذه الإضافات . تهللت أساريره . هنأ زميله بشدة . قال إنما تلك هي التجليّات الآمونية الصادقة . وهو يضم صوته لكل كلمة فيها . وهو يعتذر لأنها فاتت عليه . ثم حيّا زميله بمد ساعده في وضع أفقي مرتفع قليلا مع بسط كفه (وهي تحية آمونية معروفة خاصة بالكهنة) وقال هائل باط . هائل باط .

فرد باط على استحسان زميله بمدّ ساعده بالمثل وقال في تواضع هائل آمون . هائل آمون .

ولكن الكاهن الأكبر كان يتابع ذلك في صمت ، ولما انتهيا هزّ رأسه وقال في حزن يبدو أيها السيدان أنكما لا تدركان خطورة الموقف .

كان يميل برأسه بعيدا ويتطلع في أسى إلى الشرق والغرب .

(٤)

حتى في أيام فتنة آخن ــ آتون لم يمس أحد الكاهن الأكبر سمنخ ــ آمون . كان معروفا بزهده وسخائه وكان محبوبا من الشعب . فقد كان بين الحين والآخر يقيم ولائم أمام المعبد ، يقدم فيها كثيرا من البط والأوز المشوى الذى يربى في بحيرات المعابد المقدسة ، فضلا عن بقايا ثيران القرابين التي تقدم للشعب بعد نزع قلوبها وكلاويها وحوافرها المنذورة للإله .

وكان آخن ــ آتون من الحصافة بحيث ترك سمنخ ــ آمون في حاله . ولكن رئيس الشرطة كان من الحزم بحيث حدد إقامته في داره مع تحذيره من الترويج للتطلع لأى أنوار آمونية . ومن قبيل الاحتياط وضع رئيس الشرطة حول داره ٤٢ من الجواسيس الأشداء ، اختيروا بعناية من ذوى السمع المرهف الماهرين في تسلق حوائط البيوت ، فضلا عن جهلهم بالهيروغليفية قراءة وكتابة لكي ، ينقلوا ما يسمعون دون زيادة أو نقص . وهذا ، مع مضاهاة أقوالهم على أقوال خدم المنزل والمترددين عليه من الزوار . أما سمنخ نفسه فلم يكن بحاجة إلى هذه التحذيرات أو الإجراءات . لزم الرجل داره ولزم الصبر متمثلا بالمثل المصرى القديم ما طار أى إيبيس وارتفع إلا كما طار وقع .

وهكذا ، فإنه عندما ما وقع آخن ــ آتون واستردت أنوار آمون بهاءها وحرية التطلع إليها ، لم يشعر بأى شماتة في الفرعون المارق ولا في كاى ــ نن نفسه . بل كان في الواقع حزينا لأن كاى ــ نن كان زميله أيام الدراسة في معهد الكهنة وكانا في القديم صديقين . كل ما كان سمنخ يريد أن يثبته هو أن آمون عظيم وأن الآلهة القديمة وحدها هي الحقيقة .

ولكي يطمئن سمنخ الكاهنين المبجلين تريبيت وباط قال لهما إنه لا يمانع في توقيع أى عقوبة على كاى ــ نن . ولكن هذه ليست هي المسألة . ثم قال أيها المبجّلان الجليّلان أنا أفهم ما يسعى إليه كاى ــ نن . إنه لا يهتم بما نقوله أو نفعله نحن ولكنه يخاطب من بعدنا الأجيال . أنت أيها الكاهن باط تعرف خيرا مني أن قوانيننا المقدسة تحتّم تدوين محاكمات الكهنة على البرديات وحفظها في مكتبة المعبد . فكيف ستنظر الأجيال إلى كهنة آمون إن كان كل ما في بردية المحاكمة هي عبارة أيها الكهنة الكذبة ؟ ليست هناك مشكلة في أن نعدمه ونشوى أطرافه قبل بترها أو بعده ، ولكن أين سنخفي وجوهنا من آمون يوم نلقاه ؟ ماذا سنقول وفي مكتبة معبده تلك البردية المشؤومة ؟

ابتسم باط آمون فى سرّه . لم يقل له أن برديات محاكمات الكهنة بالذات ، تستخدم هى وبرديات جرد عهدة المعابد للتدفئة فى ليالى الشتاء . تصنع نارا لطيفة ولا يبقى لها أثر ، ومن هنا فلا تثريب عليهم من توقيع العقاب الناجز على كاى ــ نن وإعدامه توا . خشى باط من مغبّة البوح بمثل هذا السر لرجل فى سذاجة سمنخ ــ آمون وتمسكه باللوائح ، فاجتهد ليكتسى وجهه بالجد وهو يسأل وإذن ، فإلام ترمى أيها الأكبر ؟

قال سمنخ ــ آمون لابد من إعطاء الفرصة لكاى ــ نن لكى يقول ما يريد ، ولابد أن نفحمه بالحجة لكى يرضى عنا آمون ، ولكى تبقى صفحتنا ناصعة أمام الأجيال . .

نظر باط إلى تريبيت نظرة لها مغزاها وهو يكرر وراء الكاهن الأكبر «الأجيال !» . . فنظر تريبيت إلى باط بنفس المغزى .

كظما غيظهما .

ولكن بالكاد .

(٥)

أكدت وقائع المحاكمة ما كان يساور باط وتريبيت من شكوك . كان كلام كاى ـ نن مختلطا ومشوشا . لا يستقيم مع أى منطق . فما معنى إصراره مثلا على أن رع هو آمون هو آتون هو حورس ؟ . . وما معنى قوله إن ذلك هو الاله الذى نلقاه فى الأفق الغربى ؟ وكيف يقول إن الإله ينظر إلى قلب الإنسان دون أن ينظر إلى ما فى مقبرته من قرابين ؟ ولكن شكوك تريبيت بلغت ذروتها حين قال كاى ـ نن أن هذا الرع آمون آتون حورس لا يفرح ببناء معابد كثيرة ولكنه حين يفرح بشر كثيرون . .

إعتاد تريبيت أن يرى كاى ـ نن شخصا مضحكا بصفة عامة . فقد كان طويلا ، نحيلا كالعصا ، غامق السمرة ، شارد النظرات ، ذاهلا فى أغلب الأحيان . أما الآن فكان يقف بين حارسيه جاحظ العينين وقد نبت شعره الذى حرم من الحلاقة الكهنوتية كأشواك القنفذ فوق رأسه ، وظهرت كدمات زرقاء فى جبينه كما التصق ثوبه على جسمه بدماء متجلطة فى المواقع التى تم فيها تأديبه بالمنتوءة (وهى المقرعة المقدسة الخاصة بسجن المعبد ، وسميت هكذا لوجود نتوءات صلبة فى قضيبها المقدس) . وكان يتكلم بمنظره هذا عن فرح إلهه بفرح البشر وهو يشوّح بيديه فبدا لعينى تريبيت مثل مجاذيب الالهة حتحور الذين يسيرون خلف المواكب فى عيدها ويأتون بحركات غريبة .

هنا قرر كاهن التراتيل أن يمسك زمام الموقف بيده فقال مخاطبا المتهم :
أيها المجرم كاى . فى أى شهر من شهور السنة نحن ؟
فنظر إليه كاى نن فى لحظة وقال أليس هو شهر بشنس ، لماذا ؟
فالتفت تريبيت إلى باط وقال هامسا تصور أنه يعرف ؟

استأذن باط أن يواصل فحص المتهم وقال له أيها الكافر كاى . . تقول إن رع هو آمون هو آتون هو حورس ، أليس كذلك ؟ فقال كاى نن ، نعم . قال باط عظيم . ففى هذه الحالة تكون الإلهة المقدسة (موت) زوجة من فيهم ؟ . . هل يعقل أيها الكافر أن تكون زوجة للآلهة الأربعة ، أم تظل كما نعرفها زوجة لآمون المقدس وحده ؟ وفى هذه الحالة ، أيها الغبى ، هل يظل الآلهة الثلاثة الآخرون عزابا ؟ . . انطق .

لم ينطق . ولما أفحم باط كاى ـ نن رجع فى مقعده ورفع ساعده مشخللا بأساوره ، ثم ضحك .

ولكن تريبيت لم يكتف وواصل اختباره لعقل المتهم . قرر أن يختبره فى الحساب وهو مجد الكهنة ، فقال أيها الولد كاى : دجاجة تضع ثلاث بيضات كل يومين وبيضة فى اليوم الرابع ثم يومين لا تبيض وفى اليوم الثالث تضع بيضا . فكم بيضة نجمعها منها فى الشهر ، إن كان الثعبان يلتهم منها فى الأسبوع أربع بيضات ؟

ولما بدا الوجوم على وجه كاى نن لاحقه باط ، فقال مسألة أسهل أيها الزنديق ليس فيها حساب : هل يجوز أن نقدم للاله قربانا من ثور إذا كان حافر الثور قد تلوث فى . . .

ولكن هنا كان الكاهن الأكبر سمنخ هو الذى صرخ كفى . . كفى . .

ثم حاول أن يسيطر على صوته وهو يقول كفى أيهاالـ . . الـ . . المبجلان .

نظرا له باستغراب . أما هو فكان ينظر نحو الكاتب المقرفص الذى ينقش على البردى كل شىء . .

إلتاع قلبه وهو يفكر فى الأجيال المقبلة .

(٦)

قال سمنخ ـ آمون مخاطبا كاى ـ نن

- أيها الكاهن . . .

فهب باط وتريبيت واقفين .

لم يستطع تريبيت ذو الصوت الذاهب بعيدا أن يخرج الكلمات ، فقال بصوت مختنق ، كيف أيها الأكبر تقول لهذا المجرم يا كاهن ؟

وكاد يبكى .

ولكن سمنخ قال بحزم : الكاهن كاهن حتى يتم إعدامه . اجلسا .

فجلسا ولكنهما شخللا بالأساور شخللة لها مغزاها .

وواصل سمنخ أيها الكاهن كاى ـ نن تقول إن رع هو آمون هو آتون هو حورس . فما المانع إن سميناه نحن آمون ؟ .

فقال كاى ـ نن بالحق تنطق أيها الكاهن . وما المانع أن أسمّيه آتون ؟ . . المهم أن يظل واحدا .

فقال الكاهن الأكبر ولكن فرعونك آخن . . .

وهنا صرخ باط وتريبيت فى نفس واحد ـ الكافر آخن .

فهز سمنخ رأسه وقال الكافر آخن ، هذا الآخن أغلق معابد آمون وغيره من الآلهة وهو يعرف أن الشعب يحبها منذ الزمن القديم . حتى أنت أيها الكاهن كاى كنت تعرف قدر رع وآمون المقدسين . ألم تقل فى رسالتك إن الين بن محبوبة رع وآمون ؟

هلل باط وتريبيت . رفعا ساعديهما . شخللا بالأساور . قالا بوركت أيها الكاهن الأكبر . قالا أفحمت الذى كفر .

التفت كاى ـ نن برأسه وقال سيدى انظر من هذه النافذة . سترى هناك ثلاث مسلات نصبها آمون ـ حتب . ها هى فى النهار تعكس بن بناتها الشمس المقدسة ـ تنشر النور المتلألىء فوق طيبة ، يبارك ألقها الناس جميعا دون تفريق فيسجد قلب المؤمن لنور الحق . وفى الليل حين تلمع من بعيد فهى تذكّر الغافل أن نور الإله لا يغيب وأنها تحتضن فى قممها الفجر الآتى بالضياء الجديد . إلى جوار تلك المسلات سترى المعبد الذى بناه آمون ـ حتب بأعمدته السامقة . كم هو جميل أيضا . حجارته الوردية أتت من المشرق البعيد ، ولكن قدس أقداسه مخبوء فى الظلام ، محفور فى الرهبة والخوف ، ليس ضياء مبذولا للجميع .

هتف باط بعصبية - ها قد ثبتت زندقته . فلنقتله فى الحال .

لكن سمنخ قال بصوت آمر دون أن ينظر إليه صمتا .

أما كاى ـ نن فواصل وكأنه لم يسمع شيئا . . من خلف ذلك المعبد يا سيدى ، ولن تراه من تلك النافذة ، المعبد الكبير الذى بناه تحتمس

الثالث وجاءت حجارته من الشمال . وإلى يمينه معبد حتشبسوت الرائع وحجارته من النوبة . حملها ألف مركب وشيدها خمسون ألف ذراع . فقل لى يا سيدى من حجارة معبد واحد من هذه المعابد كم مسلة تبنى لكى تنشر نورها وبهجتها لكل الناس ؟ .

صرخ باط أيها الزنديق الملحد . . أتستكثر على الآلهة معابدها ؟ .

ضرب تريبيت كفا بكف وقال إن لم نقتله قتلا ناجزا فكيف نأمن نقمة الآلهة الجبارة ؟ ألم يحن الوقت لكى نجعل منه عظة لمن تحدثه نفسه أن يكفر بآمون الخفى الأسماء ، ذى النقمة والصاعقة ؟ . .

ولكن فى تلك اللحظة ذاتها قال كاى - نن قولته التى دوّت فى القاعة كالصاعقة . قال كاى - نن :

. . أيها السادة ، هل تحتكمون إلى ريشة ماعت ؟

فحلّ فى القاعة الحارة سكون ثلجى .

حتى الكاتب الجالس منكفئا على برديته رفع رأسه لأول مرة ونظر إلى كاى - نن .

فقال تريبيت ناظرا لباط لأنه . . لأنه . .

فأكمل باط لأنه يتعارض مع عدل آمون الناجز .

وكرر تريبيت نعم عدل آمون الناجز . هذا تضييع للوقت .

فقال كاى - نن لا تملكون أن ترفضوا هذا الطلب أيها السادة .

مال سمنخ ناحية الكاهنين الآخرين وتقاربت الرءوس الحليقة كشمامات ثلاثة متلاصقة ، وقال سمنخ هامسا أيها المبجلان . هذا مدّون فى النهر الثالث من البردية الحادية والخمسين من لائحة محاكمة الكهنة : إذا قدم الكاهن ، حتى بعد الحكم عليه ، إلتماسا بأن يوزن على ريشة الآلهة ماعت فيجاب إلى طلبه خلال ثلاثة أيام ما لم تنقض عليه صاعقة الإله ، أيهما أقرب .

همس تريبيت غاضبا وما العمل إذن ؟ هل نترك هذا الملعون يفلت ؟

فهمس سمنخ أيضا قائلا فى بطء . إذن فأنت واثق أيها الكاهن المبجّل أن الميزان سيستقيم ؟

قال باط ـ معاذ آمون .

(٧)

قال حكماء الأجداد : لا يجرؤ مذنب ولا حتى برىء أن يحتكم إلى ريشة الإلهة ماعت . تلك الجميلة التى ظلت مقدسة حتى فى أيام الفتنة وإن خفضت رتبتها قليلا بحيث لا تنافس آتون . ومع ذلك فإن آخن - آتون نفسه كان يبجّلها . فهى العدل وهى الحقيقة . هى الطريق المعتدل الذى لا يميل قيد شعرة . .

هناك ، فى محكمة الأفق الغربى ، يوزن قلب المتوفى بعد أن يجتاز أهوال العالم الآخر أمام كفة توضع فيها الريشة المرشوقة فى شعرها الأسود . فإن استقام الميزان نجا وفرح بلقاء أوسيريس . وإن مال الميزان التهم الوحش (آموت) القابع تحت الميزان ـ القلب الضال وحرم من جنة البعث إلى الأبد . أما أن يطلب إنسان فى هذه الحياة الدنيا أن يوضع على ميزان ريشتها فى الأرض : فأية جسارة ! . يتوقع أن يجلس كله على كفة الميزان وريشة ماعت على الكفة الأخرى ثم يستقيم الميزان ؟ كيف ؟ لابد أن يكون قلبه أخف من قطرة الندى فى الفجر وأنصع . .

مع ذلك كان باط ـ آمون هو أول من استرد نفسه . ابتسم فى سّره مرة أخرى . تذكّر أن ريشة الآلهة وميزانها جزء من عهدته . تذكّر أنه يعرف أية ريشة يستخدم وأى الكفتين يجعلها تميل .

ولكن ابتسامته غاضت حين قال كاى ـ نن : إن وافقتم أيها السادة فأنا أطلب الاحتكام إلى ريشة الآلهة فى معبدها فى مدينة أون .

كان باط يعرف أنه ليس هناك أية سلطة . بل هناك لا سلطة لأحد غير كاهن ماعت الذى تنقض عليه صاعقتها فى الحال إن حاد عن طريقها أو تلاعب فى ميزانها .

تبادلوا فى صمت نظرات ذات مغزى .

ولكن تريبيت تنحنح فى الصمت وقال بصوت خشن ، وإن لم يذهب بعيدا مع ذلك ، هذا طلب مرفوض .

قال كاى ـ نن لماذا ؟ .

(٨)

فى الليل كانت المعابد فى (برآمون) كتلا داكنة ومظلمة ، لا يضيئها القمر ، وحدها كانت المسلات المذهبة تلمع نصبا متناثرة بين المبانى المظلمة كأذرع ضارعة نحو السماء . وكان الكاهن الأكبر يهتدى بها وهو يمشى فى الليل . عبر سمنخ ـ آمون وسط أحواض النرجس ، وكان ينشر عطره أمام المعبد الضخم الذى بناه آمون ـ حتب والد إخن ـ آتون . وكان الكاهن الأكبر قد أمر بعد زوال الفتنة وإعادة فتح المعابد أن تزرع الزهور أمام كل معابد الآلهة فصارت (برآمون) حديقة واسعة بأريج النرجس والياسمين واللوتس .

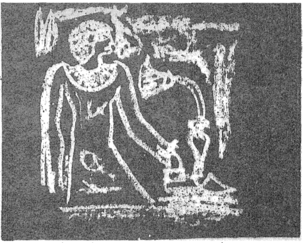
وبعد أن اجتاز سمنخ معبد آمون ـ حتب انحرف ، يمينا نحو الصرح الكبير الذى بناه تحتمس الثالث ، وهناك رأى الحارس واقفا تحت أحد المشاعل . ولما تعرفّ الحارس على سمنخ ـ آمون ركع أمامه على ساق واحدة وهو يمسك بحربته ، فمدّ الكاهن الأكبر يده وبارك على رأسه مباركة خاصة . . .

وداخل غرفة السجن الواقعة فى جدار الصرح ، كان كاى ـ نن يجلس على الأرض مكبّل اليدين والقدمين بحبال مجدولة من ليف النخيل . أعشى عينيه نور المشعل الذى أضاء زنزانته المظلمة فجأة فأخفى وجهه . وحين استطاع أن يفتح عينيه وجد أمامه سمنخ ـ آمون ، يقف وحده فى الزنزانة الضيقة وقد ثبّت فى جدارها المشعل .

ظل الكاهن الأكبر واقفا فى الزنزانة الضيقة لا يعرف كيف يبدأ وأخيرا تنحنح وقال بلهجة ودية كيف حالك يا كاى ؟

فضحك السجين ضحكة صغيرة ، وشعر سمنخ بخطئه على الفور فقال مرتبكا معذرة يا كاى . . كنت أقصد . . . .

لكنه أخيرا حزم أمره ، فانحنى فوق الكاهن المطروح أرضا وراح بصعوبة يفك الحبال التى تعقد يديه بقدميه واستغرق ذلك وقتا . كانت العقد محكمة وخشنة ، وحين انتهى راح يفرك أصابعه التى خدشتها الحبال خدوشا مؤلمة ، وانتصب واقفا وهو يتنهد .



كان كاى ـ نن أيضا يفرك رسغيه وقدميه وهو يتأوه ، وأخيرا قال شكرا لك يا سمنخ ، ولكن الحارس سيعيد عقد الحبال بعد أن تنصرف . . .

قال الكاهن الأكبر مغمغما بارتباك لست أنا الذى أمرت بتقييدك بالحبال ولا . . . ولا بأى شىء آخر . تلك أوامر الوصى على عرش فرعون .

فقال كاى ـ نن كأنما يتذكر ـ الأب الإلهى آى . كان معنا فى مدرسة الكهنة . كان متواضعا جدا . يقول لى ولكل إنسان آخر ياأستاذى . .

ولكن سمنخ رفض أن يتذكر ذلك ورفض أن يعلّق عليه . غير أنه وجد فرصة سانحة ، فقال على أى حال كل ذلك يتوقف عليك الآن .

فرفع كاى ـ نن بصره إلى الكاهن الأكبر وقال كيف ؟

فقال سمنخ ـ آمون ـ أما زلت مصرا على أن توزن على ريشة الالهة ماعت ؟

ولما هزّ كاى ـ نن رأسه بالإيجاب سأله سمنخ ـ آمون فماذا لو لم يستقم الميزان ياصديقى ؟

سكت الكاهن المقرفص فى الأرض ثم قال أتذكر ياسمنخ حين كنا معا فى مدرسة الكهنة ؟

فقال سمنخ مبتسما نعم ، كان الكهنة الشبان يسخرون منى لأنى أحول ويسخرون منكِ لأنك تقرأ دائما . لا تمشى إلا وفى يدك لفافة بردى مفتوحة .

قال كاى ـ نن ، نعم وكنت أنت أيضا تقرأ كثيرا ولكنك كنت الأذكى . مازلت أذكر ذلك الحوار الذى دار بيننا ذات مرة . كنت أسألك مادام أوسيريس رب البعث القابض على كل الخيرات فى العالم الآخر هو رب العدل ورب ماعت فى الأفق الغربى فما حاجته إلى قرابيننا على الأرض ؟ إن كان ما يوزن هو القلب ، فما أهمية ما تقدمه اليد ؟ كيف نتعامل مع أوسيريس العظيم كما لو كان واحدا من موظفى فرعون الصغار نستميله بالهدايا ونسترضيه ؟ فقلت لى أنت إن بحثت فى حكمة الأرباب يا كاى حدت عن الطريق . نحن على الأرض لكى نطيع لا لكى نسأل . أتذكر ذلك ؟

هز سمنخ رأسه وقال ربما . ومع ذلك ، فقد كنت أقرأ كل ما كتبت عن آتون . لا تحسب أنى لم أفهمك . كنت أحبك دائما ياكاى وأحب ذلك الشعر الذى تكتبه . ولكنك فيما كتبت عن آتون كنت . . كنت أشبه بالآباء القدامى فى مدينة أون . مازلت أذكر قولك : كما تميل الزهرة نحو الشمس كذلك يميل القلب نحو آتون فيتفتح بنور الحب ، وكما يبدد آتون ظلام الليل ، كذلك قلبك لن يعرف دياجير الخوف ولا الظلم . زعزعت كل ما كنت أومن به يا كاى ، حتى كدت أشك فى آمون نفسه .

ابتسم كاى ـ نن فى مرارة وقال لصديقه فلم لم تؤمن ؟

كان سمنخ يتحرك منفعلا فى الزنزانة الضيقة التى لم يكن فيها متسع ، فراح يدور حول نفسه تقريبا وهو يتكلم . لعله سمع السؤال الذى وجهه له كاى ـ نن ولعله لم يسمعه ، لكنه قال وهو ما يزال فى انفعاله .

ـ شىء واحد ياصديقى كاى لم تقله فى كل رسائلك عن آتون . شىء واحد تأكدت منه فيما بعد عندما رأيت كل أولئك الذين كانوا متحمسين لآتون ، يتلون فى تمجيده الصلوات ويهتفون لآخن فى كل المواكب كالمجانين ، ثم لما وقع آخن هرعوا مرة أخرى إلى آمون ورع وشاركوا فى صبّ اللعنة على آخن ـ ذلك الذى كانوا بالأمس يعبدونه مع آتون . . .

قال كاى ـ نن هل تتحدث عن النفاق ؟ ذلك فى كل عصر .

فهز رأسه وقال لا ، لم أعن ذلك ولكنى أتحدث عن الخوف . آتون كما كتبت عنه هو العدل كله وهو الخير كله ، ولكن أين الخوف يا كاى ؟ . . . لماذا ترك الناس آتون الرقيق العذب وعادوا إلى آلهتنا المخوفة ، إلى آمون وحورس وأوسيريس ؟

قال كاى ـ نن ألم يكن ذلك لأنكم أجبرتوهم على تلك العودة ؟ . . أم تظن أنهم يفضّلون الخوف ؟ .

فقال سمنخ ـ لا مرة أخرى يا كاى . أعنى أنهم يحتاجون إلى الخوف . كان آتون حسنا لك ولآخن وللشعراء ، ولكن العامة لا تعيش بالتقوى العامة تحتاج إلى الخوف لكى تعرف التقوى .

قال كاى ـ نن ومن صنعهم على ذلك المثال ياسمنخ ؟

تطلع إليه الكاهن الأكبر متسائلا فقال كاى ـ نن وهو يستند إلى الحائط حتى وقف على رجليه من صنعهم على ذلك المثال ؟ من علمهم خوف تلك الآلهة المتعطشة للدم وللقرابين ولتعذيب البشر تحت الشمس وفى ظلمة القبر ؟ .

فهز سمنخ رأسه وقال فى شك تعنينا نحن الكهنة ؟ أواثق أنت أن الناس ليسوا هم الذين صنعونا ؟ . . أواثق أننا لم نكن من صنع حاجتهم إلينا ؟

قال كاى ـ نن أنا واثق ياسمنخ أن إلهى الذى ينشر الضياء يضم الناس كلهم إليه بين أشعة النور . أنا واثق أنه لا يريد منهم أن يتقربوا إليه بالدماء ولا بقطع رقاب البشر ولا بتعذيبهم فى الأرض . أنتم أعفيتم آخن ـ آتون من القتل واعتقلتموه فى قصره لأنه فرعون ولأن كل فرعون يجب أن يظل إلها مهما فعل . ولكنكم تنكلون بكهنة آتون علنا . تمزقون أطرافهم وتقتلونهم أمام الشعب وتقدمونهم قرابين لآلهتكم . أذلك ياسمنخ هو كل مجد تلك الآلهة ؟ . . أن ترى الدم والأشلاء والقتل ؟ . . لماذا أيها الكاهن الذى يعرف ؟ .

فقال الكاهن الأكبر لكى يعود النظام . لكى يطمئن الشعب .

فهز كاى ـ نن رأسه لليمين واليسار وقال لا ياسمنخ . ولكن لكى يستتب الخوف . وحين يعود ذلك الخوف ، فيستقر فى النفوس فستجنون أموالا أكثر وتبنون معابد أكثر وتسخرون بشرا أكثر . ما أهمية أن يظلوا فقراء ؟ . . ما أهمية أن يقضوا عمرهم من المولد حتى الممات فى جحور من طين لا تعرف الضياء ولا تعرف البهجة ما دمتم تبنون لهم فى كل ركن معبدا على مدخله إله بوجه تمساح وجسم قرد أو برأس ثعبان وأطراف أسد ؟ . . مادمتم تقولون لهم فى كل خطوة خافوا . خافوا فى الأرض وخافوا فى القبر وخافوا فى

البعث . لا ترفعوا رءوسكم ولا تسألوا . . وها نحن ، ومن أجلكم ، ننسج فى قصورنا عباءة تضمكم بالرعب من البحر حتى بلاد النوبة . . لكننا أيضا ، من أجلكم ، نصنع فى تلك العباءة ثقوبا ، نحن وحدنا نعرفها ، من أخذنا بيده نفذ منها ونجا . .

ثم قال وهو يستند إلى الجدار ولكن سيأتى يوم ياصديقى سمنخ يعبد فيه الناس الإله النور . الإله الذى يقول لهم أحبوا . . ارحموا . . افرحوا . . للفرح خلقتكم فاعبدونى فى الفرحة . .

تنهد سمنخ وقال ما أجمل ذلك يا كاى لو أنه صحيح . ما أجمل حلمك لو أنه صحيح .

قال كاى ـ نن لم يكن حلما مع آتون . وغدا سيكون وحده هو الحقيقة .

فقال سمنخ أخشى أنك ستنتظر طويلا .

قال كاى ـ نن بل سأعرف ذلك توا ياسمنخ وستعرفه أنت أيضا . ألم تفهم حتى الآن لم طلبت ريشة ماعت ؟ .

فقال سمنخ بصوت يكاد يكون حزينا ـ يحسن أن تنسى ذلك ياصديقى .

ستكون هناك ريشة وسيكون هناك ميزان ولكنها لن تكون هى ريشة ماعت ولا هو ميزانها .

لزم كاى ـ نن الصمت فترة ثم قال لم تفعل بى ذلك ياسمنخ ؟

فانفجر الكاهن الأكبر قائلا ـ من تظننى ؟ لست أنا الذى آمر ، قلت لك تلك إرادة الوصى على العرش : لن يسمحوا لك أن تكون بريئا حتى ولو نزلت ماعت نفسها وبرأتك . ألم تفهم ؟

فقال كاى ـ نن بهدوء إذن لم يبق إلا الإعدام .

قال سمنخ بشىء من التردد أو حلّ آخر ياصديقى ، أنت تعرفه تماما : تعلن التوبة وتعود كاهنا لآمون . ومن يدرى ؟ ربما أنت الذى ستخلفنى ، فالوصى على العرش يعرف قدرك .

فقال كاى ـ نن بل الإعدام .

تنهد سمنخ وقال فى أسف ، ذلك ما توقعت .

ساد الصمت ، ولكن الكاهن الأكبر ظل واقفا . وانزلق كاى وهو يستند إلى حائط زنزانته ، حتى جلس وقال بصوت خافت شكراً لمجيئك ياسمنخ . أنا أقدّر صنيعك .

لكن الكاهن الأكبر قال فى غضب تقريبا انهض .

قال كاى ـ نن لاأستطيع . أنا متعب جدا .

لكن سمنخ استمر يقول غاضبا انهض ، ثم انحنى وأمسك الكاهن الجالس على الأرض وجذبه تقريبا وقال له انهض واخرج .

قال كاى ـ نن وهو يستجيب للقبضة القوية كيف ؟ .

فقال سمنخ بسرعة وهو يكاد يلهث ـ أنت تعرف الطريق من هنا . تعرف هذه المعابد جيدا . حين تخرج من هنا ستتجه إلى معبد تحتمس الثالث ثم إلى معبد حتشبسوت ثم إلى الصرح الكبير ثم تعبره إلى الباب الخلفى .

قال كاى ـ نن بدهشة والحراس ؟

وهنا ترك الكاهن الأكبر كاى ـ نن وضحك للمرة الأولى منذ دخل وقال : أنسيت من أكون يا كاى ؟ . . منذ قليل قلت إننى كنت فى مدرسة الكهنة أذكى منك . أشكرك ولكننى لاأظن ذلك ، أنا لاأستطيع أن أكتب ربع رسالة من رسائلك ولا قصيدة من شعرك . .

ثم أكمل بلهجة تكاد تكون طفولية ومع ذلك فقد كنت يا كاى أقوى منك ومن كل تلاميذ المدرسة فى إحدى المواد ، ألا تذكر ما هى ؟

هتف كاى ـ نن فجأة السحر !

فقال سمنخ بجدّ مبالغ فيه بل قوة الآلهة .

ثم فتح باب الزنزانة . وفى الخارج ظهر الحارس ممددا على الأرض على جنبه . كان يغط فى النوم وهو يحتضن بين ذراعيه حربته . ولم يكن الكاهن الأكبر يحتاج مع ذلك إلا للقليل من قوة الآلهة لكى يصل إلى تلك النتيجة .

لكن كاى ـ نن عاد إلى داخل الزنزانة مرة أخرى وأغلق بابها .

قال سمنخ بدهشة ماذا تفعل ؟

فقال كاى ـ نن أشكرك مرة أخرى ياصديقى . ولكنى لاأريد أن أعرّضك أو ذلك الحارس للخطر ؟ . . كيف ستبرر هروبى ؟

قال سمنخ بلهجته الجادة ولكنك لم تهرب . أنت انقضّت عليك صاعقة آمون فاختفيت . تلك كما تعلم هى أقصى عقوبة تحل ببشر . . ثم مدّ يده وفتح باب الزنزانة .

تردد كاى ـ نن قليلا ثم قال ولكن لماذا تفعل ذلك من أجلى ؟

فقال الكاهن الأكبر مقطباً جبينه أنا لاأفعل . آمون هو الذى يفعل . هو يأمرنى وأنا أنفذ .

ظل كاى ـ نن واقفا يتلفت حوله فى الزنزانة فقال سمنخ بهدوء أخرج ياكاى . أنا أعرف الآن ما يدور فى رأسك . أنت تريد الآن أن تبقى ، وأن تضحى بحياتك من أجل آتون . .

فقال كاى ـ نن من أجل الحقيقة . ماأهمية الحياة فى الكذب ؟

قال سمنخ ما أسهل أن تموت من أجل حقيقتك . ولكن هل تعرف كيف تضحى من أجلها يا كاى ـ نن ؟ . . اكتب شعرا .

قال كاى ـ نن وهو يبتسم فى حزن قليل من سيقرأه ياسمنخ .

فقال سمنخ نعم . هذا صحيح . ولكن من يدرى ، ربما هؤلاء القليلون يا كاى هم الذين سيحققون حلمك .

كرر كاى ـ نن بصوت خافت من يدرى ؟

ظل صامتا لفترة ثم مد يده وأمسك بذراع صديقه قائلا إذن فوداعا لك ياسمنخ . ووداعا لآمون الذى تحوّل معك مرة إلى آتون .

ظل الكاهن الأكبر واقفا خارج الباب يتابع كاى ـ نن ببصره إلى أن اختفى . ثم عاد وأخذ الشعلة من داخل الزنزانة وأعادها إلى مكانها فى السور فوق الحارس النائم .

مشى مرة أخرى وسط كتل المعابد المظلمة والسكون . مال على حوض زهور واقتطف زهرة نرجس قرّبها من أنفه . وعندما اقترب من البحيرة المقدسة رأى الأوز الأبيض يهجع متجاورا محيطا شاطئها المظلم بدائرة بيضاء ، ورأى القمر ينشر نقطا فضية فوق البحيرة السوداء الساكنة ، كان يمر الآن أمام معبد تحتمس الثالث وكان أمامه تمثال هائل لآمون يعلو رأسه تاجه الطويل بريشته المزدوجة ، فوقف طويلا يتأمل الوجه الحجرى فى نور القمر وأخيرا تمتم :

أى آمون ، لم جعلتنى كاهنا أكبر ؟

ثم شب على قدميه قليلا ووضع زهرة النرجس فوق الركبة الضخمة الباردة ، قبل أن يدير ظهره ويبتعد .

جنيف : مارس ٨٥

الهلالى سلامة ومأساة الرحلة الدموية للفردوس المفقود

حسن عطية

فى تونس قبض الزناتى على أبى زيد ، والشباب الثلاثة ، لم تفلح حيلهم معه ، وهنا تتدخل القوى الخفية لإنقاذه ، حيث تندفع سعدى ابنة الزناتى خليفة نحو مرعى ، تعشقه وجوداً لمثال تبحث عنه من قبل ، مثال أخبرها الرمل به ليجسد لها (الرجل) الذى تهفو إليه ، ليقود مملكتها الخاصة المصنوعة بأحلامها المحيطة فى مملكة أبيها ، حيث يغيب الحب وينشغل الأب بالحاضر القائم فى مملكته ، وبالمستقبل الممتد المحتاج لولد يستمر به ، لذا يصبح القادم من الخارج بالنسبة لسعدى هو المحطم لمملكة أبيها ، التى لا تجد مكانا لها داخلها ، وهو القابض على زمام مملكتها هى ، ووفقا لتقسيم مهام العمل ، يمنحها الرمل الرؤية ، فمرعى هو المحب لها ، فارس مملكتها ، وأبوزيد هو قائد ركب القادمين لإسقاط مملكة تونس ، ودياب هو القادر وحده على قتل أبيها الزناتى .

وانتهازاً لموقف سعدى المحبط ، والمتعلق بأمل الخلاص من مملكة الأب ، لصالح مملكة الحبيب ، يبرز العلام وزير الزناتى ، مشاركا فى اللعبة ، مؤكداً على مقولة الرمل ، أملاً ــ أيضا ــ فى الخلاص من مملكة الزناتى ، ولكن لصالح مملكته هو ، لذا فهو يذكى كلام سعدى فى عدم قتل الأسرى ، والاكتفاء بسجن الشباب ، وإرسال أبى زيد ليأتى بفدية تحريرهم ، فيوافق الزناتى ساقطاً فى خطئه الفادح ، والانصياع لأوامر الغيب التى حملها الرمل لابنته سعدى .

ويعود أبو زيد ليضع أهله فى موقف درامى اختيارى ، بعد أن تم توثيقه بوجود شباب أسرى فى يد الزناتى ، وليس أمامهم سوى المغامرة لإستعادتهم وتحقيق الفردوس المفقود ، أو البقاء بنجد والهلاك فيها ، ويتناقش السادة الأمر ، ويغيب العامة كالعادة عن ساحة النقاش المصيرى ، ويندفع دياب بطبيعته البرجماتية الانتهازية باحثا عن الثمن المحسوس الذى سيحصل عليه مقابل الخروج معهم إلى تونس ، فهو رجل نفعى يقدم عمله مقابل ما سيحصل عليه ، بغض النظر عن نوعية هذا العمل ، وطبيعة ما سيحصل عليه ، لذا فهو عندما يرى رغبة القوم فى الرحيل إلى تونس ، يوافق على مشاركتهم متنبئاً بمقتلة أهلية كبرى ، ومحذراً أبا زيد بأن كلا منهما لن يحصل على ما يريد فى وقت واحد ، فأحدهما سيحصل على الثمن المطلوب ، والآخر سيواجه الموت بلا ثمن ، وهكذا تبدأ (التغريبة) أو رحلة الرحيل إلى تونس والقوم يحملون كافة تناقضاتهم الفكرية والعاطفية معهم ، فمنطق (النفعى) دياب يتناقض مع منطق (المثالى) أبو زيد ، وهما معا يمثلان قمة القيادة العسكرية للقوم ، بينما تعانى القيادة القبلية المتمثلة فى السلطان حسن من قصر نظر ورومانسية زائفة ، وتعانى القيادة القضائية أو القانونية من التخمة ومن هم الحفاظ على الثروة وزيادتها ، كما تتفشى العلاقات العاطفية غير السوية ، فدياب يعشق الجازية ، التى تركت الزوج والولد بمكة ، لتصطحب القبيلة عشقا لأبى زيد ، المتزوج من علياء أخت دياب والموزعة بين الزوج المعشوق من أخرى ، والأخ العاشق لذات المرأة ، فضلا عن اختلاف قوم كل منهما ، وتصارعهما الخفى ، والمعلن فيما بعد ، وقد قللت المسرحية من الدور الدرامى لذلك التشابك العاطفى وفضلت أن تركز أساساً على



● من مسرحية الهلالية ●

الاختلاف بين منطقى دياب وأبى زيد ، فظلت الخطوط الأخرى مجرد هوامش على جدار الدراما ، كما خففت المسرحية ــ وزاد عليها العرض ــ الدور الذى لعبه حب سعدى ابنة الزناتى لمرعى ، والذى ساعدته فى إسقاط مملكة أبيها ، دونما إدراك لماهية فعل (الخيانة) الكامن وراء هذه المساعدة ، وكان من الممكن ــ أيضا ــ اللعب على ذلك الصراع الدرامى بين الحب للعدو ، والواجب للأب والوطن ، ودور سعدى فى تغيير شخصية مرعى ودفعه للفعل الحاسم فى نهاية المسرحية .

ومع بداية (التغريبة) يبرز أمامنا الراوى ليطالبنا بالإصغاء (لمعنى الحكاية) ، فهو السارد لها بضمير (الغائب) ، والمتكلم بلسان بعض شخصياتها بضمير (الأنا) مع مجموعة الممثلين المشخصين لشخصيات تلك الحكاية ومواقفها ، وبالتناوب بينهما ــ الراوى والمجموعة ــ يتجمع (الحدث) الدرامى مجسداً أمامنا ، و (الحكاية) عنه ، فنصبح نحن ، موجودون بالتفاعل (داخله) ، وبالإصغاء (لمعنى الحكاية) خارجه ، فيتألق الماضى والحاضر معا فى لحظة مسرحية بارعة ، ويمتزج الموقف والحكم عليه .

وخلال مسيرة الرحلة العصيبة إلى الجنة الموعودة ، يتم نهب كل الشعوب التى مرت بها الرحلة ، ويتسابق السادة لإعلان ذواتهم وفضلهم فى ذلك النهب ، ويعترض أبو زيد ، فهو لا يرى فضلاً لأى من السادة « على أى فرد من عامة القوم . . . أمام هدف من أجل الجميع » ، لقد ساوى فى الرحلة وانتصاراتها بين السادة والعامة ، كما أنه يرفض ما قاموا به من نهب وقتل « بلا سبب » قائلاً مرة بعد مرة « ما أعلنا الحرب ، ولكنا جئنا نطلب أرضا من ويلات الحرب » ، وكأن تلك الأرض بلا شعب يحميها ، ومرة « ما حاربنا غير طغاة الأرض اعترضونا ، فلم التنكيل بمن لا ذنب لهم والنهب ؟ » تبرير متهافت فمن يحمى أرضه وخيراتها ويقف ضدهم يصبح من « طغاة الأرض » واجب المحاربة ، أما من رضخ لهم فلا ذنب لهم فى قتله ونهبه ، ولذا فالمجد الذى يتحدثون عنه ليس بمجد ، حيث تركوا الأرض خلفهم خرابا ، لكن السادة يرفضون تلك المساواة بينهم وبين عامة قبائلهم مؤكدين على ثبات النظام الإجتماعى الطبقى داخلهم ، كما أنهم يؤكدون من خلال القاضى بدير على قانون العصر « من يهزم يغنم » وهنا يبرز دياب موافقا على ذلك القانون ، معترضا فقط على عدم تناسب حجم النهب ، مع حجم الفعّل ، فالذى نهب فى رأيه « هو من لم يفعل شيئا » من السادة ، أما الذى بذل كل الفعل ، ويستحق كل النهب ، فهو دياب وأبو زيد والناس ــ ذكر الناس على لسانه هنا قول غائم لا يتسق مع فكره ــ ولذا فهو يندفع مشاركا أبا زيد بقية الرحلة أملا فى الحصول على كل حجم النهب ، مؤكداً على مقولة أن ثمن تلك الرحلة لن يحصل عليه كل منهما (مع) الآخر ، وإنما (وحده) ، بعد أن يقتل أى منهما الآخر ، ومن ثم فهو يرحل محذراً أبا زيد من الغد القادم .

وبالمونتاج المتوازى تكشف المسرحية عن التهرىء داخل تونس المقتحمة ، فسعدى ابنة الزناتى تعانى الإحباط فى حبها لمرعى ، فقد جاءها عكس ما تصورته ـ ورأته فى البلورة كما يشير النص فقط ـ وكما أخبرها الرمل عنه ، هى تقبل عليه لتحقق أحلامها المكبوتة ، وهو يدبر عنها لسقمه ومرض قلبه عبر الرحلة المشئومة ، وسقوط أخويه فى ظلام مميت ، وخوفه من قدوم قومه بتناقضاتهم ، لذا فهو يخشى التحرر فى عالم سقيم ، ويخشى العيش فى حاضر يكشف عن حطام ويخشى الغد القادم بالمذابح للجميع ، يشله العقل عن الفعل ، بينما تدفعه هى إلى عالمها بنسيان ذلك العقل ، لقد استسلمت لمنطق العاطفة الدائرة فى فلك الغيب ، بينما هو ما زال مستيقظ العقل ، مدركا الدمار الدائر حوله فى واقعه وواقعها ، لقد عكست الحرب ظلالها على حب شاب بين اثنين ينتميان لندين متصارعين ، خط درامى هام كان من الممكن استثماره على نحو أفضل .

وكما تفصل سعدى بالحب نفسها عن أبيها ومملكته ، سعيا لمملكة وهمية ، ينفصل العلام بالخيانة عن الزناتى ومملكته ، سعيا لذات المملكة ، فيستغل غروره وعشقه المجنون لمملكته وتصديقه لنبوءات الرمل ، ليدفعه إلى النزول لمنازلة القادة : أبو زيد ، فدياب إيمانا مخبئا منه ـ أى العلام ـ بأن الزناتى مقتول مقتول ـ كما قال الرمل ـ بيد دياب .

وعلى الجانب المقابل ، وبينما أبو زيد يقود الجيش لاقتحام أسوار تونس الخضراء ، متمنيا تحقيق ذلك الاقتحام دون دماء !! يتسلل التردد داخله نحو ما هو قادم عليه ، ويكشف الصراع خلف قيادة الجيش ، وداخل سلطة السادة عن تهرئها ، وتفشى ألوان الخسة والتآمر فيها ، فخوفا من دياب وقومه بنى زغبة ، يتآمرون عليه لإبعاده عن القيادة ، وعندما يعلم أبو زيد ذلك يرفض طالبا من دياب المتقهقر للخلف العودة للمقدمة ؛ فيأبى قانعا بدور المتفرج ومنتظرا ما سيئول إليه الحال . . . والحال يدور لأشهر دونما تقدم فى اقتحام تونس ، فالزناتى وحده يقطع رأس كل فارس يتقدم إليه ، وأبو زيد يرفض السلطات تركه لقيادة الجيش وخروجه لملاقاة الزناتى ، ودياب قابع فى المؤخرة ينتظر طالبا الثمن ، وهو أن يجثو الجميع بين يديه ، وأن تكتب له تونس وقومه بعد فتحها ، ويقبل السلطان ، ليندفع دياب مبارزاً الزناتى بخصائص مشتركة معه تدور حول الذاتية والتملك ، ويتبارزان بينما يتحرك الراوى ومجموعة الرواة العصريين حول الحلبة التى يتبارز داخلها الزناتى ودياب ، وحولها أسوار تونس بعد أن تحركت وأصبحت كأسوار حلبة دموية ، ويسقط الزناتى بيد دياب ، وينهار مع سقوطه كل شىء ، فتونس المملكة معلقة برأس فرد ، سقط الرمز والصانع والمدافع الأوحد عنها ، ويعتلى فرد آخر العرش إنه دياب المتنبىء بحمام الدم الأهلى ، والذى لا يعرف للشرف قيمة ، لذا فهو يجعل من قومه ـ بنى زغبة ـ السادة فى المدينة المفتوحة ، ليس حبا فيهم ، ولكن كرها فى بنى



● من مسرحية الهلالية ●

هلال ، ويفرض الخضوع عليهم له ، ويسعى لنشر النار والدم فى الجنة الخضراء ، مرتئيا أنها يابسة الرجال .

لقد أوصلت حركة الواقع حلم أبى زيد إلى طريق مسدود ، فقد انقسم الأشقاء ، دياب وقومه تسيدا ، وأبو زيد وبقية الأقوام خضوعا له ، ومرعى يعانى من الشعور بالإحباط ، ومع ذلك فدياب لا يخشى سوى ذلك المحبط ، ومع ذلك يتركه يذهب ، فتتعلق به سعدى ، لكنه يتركها بقلبه الميت تسقط فى يد دياب حيث يرى فيها جزءاً منه ، باعت مملكة أبيها لقاء حبها ، وهو باع كل القيم ونشر الدم فى تونس الأمل ، وبين قومه من أجل حبه للجازية .

ويقفز العرض على مشهد كامل يكشف فيه المؤلف عن تلك العلاقات الشائكة بين السادة وهم يعانون المهانة على أبواب تونس التى انتزعها ابن عمومتهم ، ووسط ذلك الموقف المهين لإنسانيتهم وشجاعتهم ، تتبدى ردود الأفعال ، تهرب علياء زوجة أبى زيد إلى أهلها ، وتتقلب الجازية فى ألم ، ويتجمد السلطان حسن فى تخاذل ، ويحتار أبو زيد أمامهم ، فقد جاء بهم للحلم ، فلطخته مخازيهم ، ورغم كل الإحباط فهو مازال يرفض أن يقهره الشر الغالب فى الكون وعليه أن يبلغ ذلك الهدف المعلق بين القحط فى نجد ، والدماء فى تونس لذا فعليه أن يصحح مسار تحقيق الحلم الذى انحرف به دياب ، حتى ولو بقتله ، ولكنه يخشى أن يفسد بقتل المنحرف بالحلم ، إلى الإساءة للحلم نفسه ، أما مرعى الذى يعانى من العلة وعدم القدرة على امتلاك الحلم ، والإحساس المر بالهزيمة ، وتركه لمحبوبته سعدى ليستولى عليها دياب ، كما استولى على تونس . . لقد كانت سعدى ـ دراميا ـ هى المعادل الحى لتونس الرمز ، كان لها أب ، لم تشعر يوما معه ببنوتها له « لم أعرف مملكة ، ولا أبا خلقت من أجله » . لذا فهزيمة مرعى مزدوجة ، وهو يرى أن تلك الرغبة المجنونة فى نثر الدماء على أرض الجنة الخضراء ، إنما هى وليدة تلك الصحراء الممتدة فى وحشية ، ووليدة تنشئة اجتماعية كانت ، ولم تستطع إلا أن تنقل خصائصها إلى الأرض الجديدة ، لذا فلابد من قتل حامل تلك الخصائص ومنفذها ، لابد من قتل سالب الحلم .

وهكذا يصل كل من أبى زيد ومرعى إلى نتيجة هامة ، مستخلصة من واقع ما يعانون وهى ضرورة الخلاص ـ بالقتل ـ من دياب .

ولقد قفز العرض المسرحى فوق المشهد السابق ، حاذفا إياه ، منتقلا مباشرة من موقف طرد مرعى وحصول دياب على سعدى ، ليدخل أبو زيد مواجها دياب ، مؤجلا الحسم معه ، إلى حين استكمال سيرة الفتح لبقية بلاد الغرب ، عاقداً معه اتفاقا ، يتركه فيه على العرش حتى يعود ، مقابل عدم القتال مع أهله ، وعدم الاعتداء على سعدى .

ويغيب القائد فى حرب الغرب ، فيتصارع السادة على السلطة ، ويدبرون الحيلة لإسقاط دياب ، فيسقط فى الشرك مخموراً ، فيعلنون الحرب الأهلية على بنى زغبة ، يتصارع الأشقاء ، بينما الوزير العلام يقف بعيداً بجيشه منتظراً إنهاك قواهم . ويختزل العرض المساحة الزمنية الممتدة سبع سنوات من سقوط دياب وسجنه ، وبداية الحرب الأهلية ، إلى عودة أبى زيد من فتح بقية بلاد الغرب ، حيث تنمو رغبات ، وتتغير أفكار ، فالصراع حاد بين أبناء العمومة ، فالجازية تلتاث ، ومرعى تلتهب قطعة الظلام داخله ، ويطالب أباه السلطان حسن بإيقاف المذبحة ، وسعدى تعود إلى مرعى ، بعد أن انصهرت فى بوتقة النار ، لقد بدأت تهتم بالعالم المحيط بها ، خرجت من قوقعتها وأحلامها فى مملكة الغيب ، خرجت لتدرك ارتباطها بواقعها الحى ، ولتدرك أن هروبها من الزناتى (الطاغية) لم ينف من داخلها جانبه الأبوى لها ، فأدركت أنها كانت مذنبة فى حقه ، عندما سعت للهروب منه ، وأن فعلها الصحيح فى الحياة هو المقاومة ، لذا فهى تسعى إلى مرعى لتقاوم معه الواقع المنهار ، منتزعة إياه من قاع العدم ، ولكنها فى حبها له كى يقاوم ، تسقط بسهم طائش وسط تلك الحرب الضروس ، مما يدفعه للحركة نحو رفض استسلامه البغيض .

وما أن يعود أبو زيد من فتوحات الغرب ، سعيداً بقدرته على تحقيق حلمه ، بفتح البلدان دون دماء ، حتى يفاجأ بما آل إليه الأمر ، حرب أهلية دامية ، وجيش العلام خارج حلبة الصراع ينتظر إنهاك القوى ليقتحم الجميع ، فيندفع أبو زيد ليخلص دياب من أسره ، داعيا إياه للائتلاف ووحدة الصف بين أبناء العمومة ضد العدو الخارجى ، ولكن دياب المسرور

يندفع ليقتل السلطان حسن ، ثم يواجه أبا زيد ، تلك المواجهة الختامية لمنطقين وأسلوبين وهدفين ، فأبو زيد عبر مسيرته الدرامية ، قد اكتشف أنه وقع فى الجرم الأكبر ، حيث سعى لتحقيق الحلم الأخضر بالسيف ، لتحقيق هدفه النبيل بوسائل مضادة له ، لذا التصق الشر بحلمه ، وعليه فهو يتراجع أخيراً عن استخدام السيف فى تحقيق الحلم ، بينما يبرز دياب رافضاً حلماً لم يشهده أحد ، مؤمناً بأن الشر الكامن فى العالم ، يحتاج إلى قاتل كى يقوده ، لذا فهو يقتل أبا زيد ، وتندفع الجازية لقتله فيقتلها ، فيبرز له مرعى ليغمد سيفه فيه معلناً أنه لم يبق إلا إياه ، وحصاد رحلة دون جواب ، وهكذا حقق مرعى ـ النبوءة ، كما أن التغيرات ـ التى حذفها أو كثفها العرض ـ قد شاركت فى صياغة موقف مرعى ؛ الإقدام بعد إحجام طويل عن حسم الموقف لصالح الجيل الجديد ، وبالتالى فهو يدعو الجميع ـ أمامنا ـ مرة أخرى للقيام ، لاستخلاص حكمة تلك الرحلة المجنونة للفردوس المفقود وخلاصتها : الخسران وعدم البراءة للجميع .

ولقد صاغ عبد الرحمن الشافعى عرضه فى اطار مسرحى شعبى بسيط ، سعى خلاله لتحقيق ذلك التوافق بين الرؤية الذاتية العصرية التى قدمها النص المسرحى لسيرة أبى زيد الهلالى والرؤية الجمعية التراثية التى يحملها الراوى الشعبى ، ويحفظها وينقلها شفاهة من جيل لآخر ، ورغم بعض التعارض بين الرؤيتين ، والذى جعل الراوى الشعبى يعترض على نهايات شخوص السيرة كما أثبتتها المسرحية ، لاختلافها مع ما يحفظه ويتناقله ، إلا أن اختيارات المخرج لكلمات وألحان من السيرة المروية بلسان الراوى الشعبى ، واستخدامها مع النص المسرحى فى خلق رؤية متكاملة ، تمنح الرؤية الذاتية دلالات عامة ، كما تعمل فى ذات الوقت على تفسير الرؤية الجمعية بمنظور عصرى ، يتجه نحو واقعه وما يدور فيه ، ويود أن يقول رأيه فيه من خلال إعادة ترتيبه للمادة القديمة ، وإن كانت الدعوة السياسية ، قد غامت قليلاً وسط التأكيد على خلق (شكل) مسرحى عربى ، بل تضاربت ـ أحياناً ـ الأفكار الرئيسية ، فهل المسرحية هى كشف لرحلة التفسخ العربى أمام العدو الخارجى ، وتصبح دعوتها الختامية لتحقيق التآلف بين أبناء العمومة هى رؤية أصحابها للواقع القائم ؟ رغم التحفظ على طبيعة (العدو الخارجى) بين المسرحية والواقع . . أم أن المسرحية لا تتعرض لذلك العدو الخارجى بدلالاته الواقعية ، إنما هى تكشف عن علاقة التكامل داخل الواقع العربى ذاته ، حيث يتجه من لا يملك للتواجد مع من يملك أرضاً خضراء دائمة تحتوى على الجميع ، ذلك التوجه الذى صيغ فى مقولة : « سعى شعب بلا أرض لغزو أرض بلا شعب » ، رغم ـ أيضاً ـ التحفظ على معانى (الغزو) ، و (الأرض التى بلا شعب) ، أم أنها ـ فى مسار ثالث ـ هى سيرة بطل فرد يحمل سمة تراجيدية ، سعى بإرادته نحو تحقيق الحلم المستحيل بمثالية ، كشفت عنها المسرحية ، ولقى مصرعه على يد الواقع المضاد لتلك المثالية .



● من مسرحية الهلالية ●

وأعتقد أن العرض المسرحى لم يسع لتأكيد أى من المسارات الفكرية الثلاث ، وتركها جميعاً داخل إطار ذلك الشكل المسرحى المتميز ، والذى نجح فى تحقيقه داخل إطار صحن وكالة الغورى ، وبالاستخدام الذكى لارضيتها وشرفاتها ، والتفاف جمهور العرض حول حلبة العرض من جهات ثلاث ، تم عليها الرواية والتشخيص دونما فصل ، وقد حمل المخرج الراويين الشعبيين شوقى القناوى وابنه عزت بربابتهما الشجية الدور الأكبر فى تقديم الرواية الشعبية للسيرة ، وقد تسيدا العرض بأكمله فى لحظات كثيرة ، وشاركتهما فى البداية المغنية الشعبية فاطمة سرحان ، رواية وتشخيصاً لشخصيته خضرة الشريفة ، ومعهم برز الرواة العصريون : عزيزة راشد بقدرتها على القيادة الوثابة لجوقة من المواهب الشابة الواعدة : جمال قاسم ، ومجدى صبحى ، وهشام عبد الله ، ورغم هامشية أدوارهم الدرامية والفكرية ، فهم إما معلقون على الأحداث ، وإما مشخصون لبعض السادة فيها ، أو عامة الناس ، إلا أنهم استطاعوا بحيويتهم وخفة ظلهم أن يصنعوا من وجودهم حياة متدفقة تدور حول العرض ، وتتسلل داخله وتقفز خارجه ، ليصبحوا فى النهاية صورة لنا كمشاهدين لا نملك من حركة الواقع التى يقودها السادة ، سوى المشاهدة والتعليق والتسلل أحياناً ، حتى يأتى يوماً نقود فيه تلك الحركة درامياً وواقعياً .

داخل المسيرة الدرامية ، يتألق إبراهيم عبد الرازق فى دور « دياب » إدراكاً منه لطبيعة الشخصية وحركتها داخل العرض المسرحى ، اعتماداً على قوتها الجسدية وخبثها وعشقها المستحيل للجازية ، وبراجماتيتها ودمويتها التى تتفجر فى لحظة المرارة ، وهكذا تباينت مناطق الأداء الصوتى والحركى لديه ، جعلته يبدو أحياناً وكأنه البطل الدرامى للمسرحية ، وينجح فاروق عيطه فى تقديم لحظات سقوط أبى زيد البطل بين يدى العامة متسائلاً عن الخطأ الكامن فى حلمه ، فيحملونه كشهيد ، وقد آثر المخرج أن يحذف هنا مشهد سقوط البطل بين يدى مرعى البطل القادم من رحم الغيب ، حاذفاً أى اتصال بين الاثنين ـ النص يشير إلى أبا زيد يسلم أمانة حلمه لمرعى لحظة موته ـ بل إن حذف المخرج لمشاهد مرعى مع أبى زيد ومع سعدى قد أخرت بالشخصية التى قام بها محمد الحديدى ، فلم يملك بموهبته الشابة أن يمنح ذلك الوجود الهلامى شيئاً ذا بال ، فهو محبط القلب والفعل معاً طوال مشاهده حتى اندفاعه الأخير لقتل دياب ، يبدو انقلاباً درامياً فى الشخصية ، وليس تطوراً منطقياً لها ، ورغم ظلم الدور له فهو يبشر بموهبة واعدة ، سيكشف المران والفهم العلمى لفن المسرح عنها . . كما كشف العرض عن موهبة ميرفت مراد « سعدى » وإن تأرجح أداؤها فى البداية بين شرور الساحرة التى تبيع مملكة أبيها ، وبين حلم الأميرة التى صنعت مملكتها داخلها ، وقد ظلمها أيضاً الحذف فى دورها ، فلم تستطع أن تكشف لنا عن مواهبها التمثيلية فى الانتقال من الهروب والعزلة عن واقعها إلى اكتشافه والسعى لمقاومته ، وأعتقد أنها بالممارسة والقراءة والدراسة الجادة يمكن لها أن تكشف عن جوهر لم تظهره المسرحية كما يجب ، والطريق نفسه ، يبرز محمد عبد الرازق « العلام » بقدرة أدائية عالية ، ورسوخ على المسرح ، وفهم كامل لدوره وقدرة على التعبير غير المصطنع عن خيانة الوزير لملكه « الزناتى » الذى نجح مصطفى القسط فى استيعابه وفرضه حياة تتجسد أمامنا ، فهما لأبعاد شخصيته ، وإدراكاً لتكنيك الممثل المتحرك فى فراغية تحتاج لقوة الصوت وعنف الحركة ، تلازماً مع طبيعة الشخصية التى يؤديها ، والتى تحمل جبروت الحاكم الفرد ، والصانع الأوحد لمملكته المعشوقة . . أما كمال مدبولى « السلطان حسن » فهو موهبة جادة ومتمرسة بمسرح الثقافة الجماهيرية ، وبالعمل مع عبد الرحمن الشافعى بوجه عام ، وهى دربة صقلت من قدرته الأدائية ، وإن احتاج معها لإعادة النظر فى صوته الزاعق باستمرار ، وانفعالاته العالية التعبير ، حتى يمكن له أن يكشف عن ذلك الممثل الأصيل داخله . . وكذلك بالنسبة لمحمد الطوخى « القاضى بدير » الذى يمتلك موهبة كوميدية جيدة ، تضيع فى بعض الفرسكة واللوازم الحركية التى تثبتت لديه ، سواء قام بالتمثيل فى احتفالات رمضانية ترفيهية عامة ، أو فى مسرحيات للأطفال أو فى أدوار درامية هامة كدوره فى تلك المسرحية . . أما بقية المجموعة التمثيلية فقد بدت هاشمية التواجد كسعيد قاسم « غانم » وسعيد نصر « رزق » ، ومحمد صالح « الفضل » ، أو فاترة الإحساس بالشخصية كعهد « الجازية » ، أو آحادية الطبقة الصوتية بلا جهد تعبيرى كسهير صبرى « علياء » ●

الإتجاه الأسطورى فى النقد الأدبى

د . سمير حجازى

يتحقق النقد الأسطورى للأدب حين يتجه الناقد أو الباحث نحو دراسة العلاقة بين اللاشعور الجمعى وتصورات الجنس البشرى البدائية والأثر الأدبى . أو بالأحرى يتجه نحو الكشف عن أساطير الجنس البشرى التى تكمن وراء الأدب . والظاهر أن هذا هو الاتجاه الذى سارت فيه كل جهود فور بوركين عن « نماذج نمطية الأصل فى الشعر » سنة ١٩٣٤ . وفرانسيس فيرجسون « فكرة مسرح » سنة ١٩٤٩ ، ونرسوب فراى « التماثل المزج » ١٩٤٧ ، وفيليب هولرية « النافورة المحترقة » ١٩٥٤ ، ورولانت بارت « الأساطير » ١٩٥٧ . وهذه الجهود وغيرها كانت تنشد تحقيق نظرية عامة للأدب الأسطورى .

ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن هذا الاتجاه النقدى قد تطور انطلاقا من الأنثروبولوجية الثقافية من جهة ، وجملة المفاهيم التى أرساها يونج فى اللاشعور الجمعى وعلاقته بالتطورات البدائية للجنس البشرى من جهة أخرى . فهو يرى بأن منبع الإبداع الفنى بصفة عامة يرجع أساساً إلى ما أسماه باللاشعور الجمعى ، انتقل بالوراثة إلى الأشخاص حاملا خبرات الأسلاف . ومظاهر ذلك الشعور تبدو واضحة فى الأحلام وفى الأساطير ، فتطور التاريخ الثقافى البشرى يبدو حاضراً فى اللاشعور الجمعى ، يخرج نموذج بدائى يطلق عليه رمزا جديدا من الناحية الشكلية لكنه قديم فى مضمونه قدم الآثار المتخلفة فى النفس البشرية ، عن الأسلاف الغابرين .

ويعنى يونج باللاشعور الجمعى ، جماع تجارب الإنسانية التى انحدرت إلى النفس الإنسانية فعن طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد والآباء . وهذا يعنى أن مضمون اللاشعور الجمعى يتضمن أساسا عناصر من رواسب باقية فى النفس الإنسانية ترجع إلى آلاف السنين ، يطلق عليها اسم « النماذج البدائية » تظهر فى الأحلام بصورة عارية من التغير ، وتظهر فى الأساطير وقد جرى عليها بعض التغيير نظراً لأنها قد ارتفعت إلى مستوى التصور الإنسانى ، والسبب الأول فى وجود هذه « النماذج » داخل النفس البشرية هو مشاهدة الأجداد والآباء والأحداث لا باعتبارها موضوعا مستقلا عن ذواتهم ، بل كانت تقوم وراء هذه المشاهدة عملية نفسية معينة ، ـ تتلخص فى محاولة التوحيد بين الذات والموضوع ، فمثلا عندما كانوا يشاهدون غروب الشمس وشروقها كانت تجرى فى نفوسهم عملية تستند إلى نوع من التوحيد بين الذات والموضوع ، وينتهى هذا التوحد ببروز شىء هائل عجيب لا تلبث النفس البشرية أن تسقطه فى الخارج فى هيئة الإله أو ما شابه ذلك . وهكذا كان ظهور الأساطير ، تعبيرا عن مجريات الأمور فى أعماق النفس البشرية فى مقابل أحداث الطبيعة الخارجية . وقد تركت هذه الأحداث النفسية آثاراً عميقة فى عالم النفس الإنسانية ، وانتقلت هذه الآثار إليها مجتمعة فيا يطلق عليه يونج « اللاشعور الجمعى » . وهذه الآثار تظهر فى صورة رمز من الرموز ، يقوم الكاتب ببنائه عن طريق عملية الإسقاط نتيجة اطلاعه بحدسه على « اللاشعور الجمعى » . وهذا يعنى أن الرمز ليس من أصل لا شعورى بحت ، ويعلل يونج ذلك بقوله « لأن أصل اللاشعور ، يمثل فى الواقع النماذج البدائية التى تظهر فى الشعور » وعلى ضوء ذلك يتضمن الرمز عناصر شعورية وأخرى لا شعورية من جهة وأنه « أى الرمز » يعتمد فى ظهوره على الحدس من جهة والإسقاط من جهة أخرى ، فالبدائيون لم يفرقوا بين الأنا والعالم ، ولهذا لم يفهموا العالم ، كما يفهمه الإنسان الحديث ، بل فهموه باعتباره كائنا مهولا تشيع الحياة فيه .

ذلك عن أصل الأسطورة وكيفية نشوئها فى حياة الإنسان ، أما عن وظيفتها فتتلخص ـ حسب رأى يونج ـ فى مسألة زيادة إدراكنا لطبيعة النفس البشرية ، عن طريق الرمز الذى تتضمنه الأسطورة .

والرمز الأسطورى فى الأثر الأدبى يعد بمثابة تمثيل حدسى يقوم به الكاتب أو المبدع ، وتفسير رمزيات الأسطورة من قبل النقاد أو الباحثين على ضوء هذه المفاهيم يجعل الأسطورة رافدا من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة ، فالرمز الأسطورى فى رأى البعض لا يتطور إلا داخل العلاقات البشرية .

وقد أخذ بهذا المفهوم عدد كبير من نقاد الأدب المعاصرين ، نذكر من بينهم سوزان لانجر التى أجرت دراسة هامة « منظور جديد للفلسفة » ١٩٤٩ . تدور حول مفهوم ووظيفة التعبير الرمزى فى ميدان النقد الأدبى خاصة ، والعلوم الإنسانية عامة .

وأجرى بعدها عدد من النقاد الأمريكان دراسات تتصل اتصالاً مباشراً بمسألة العلاقة بين الأدب والأسطورة ، واستطاعوا أن يعتمدوا فى دراساتهم على النقد الأدبى من جهة ، ونتائج العلوم الإنسانية من جهة أخرى ، ويعتبر « ونرسوب فراى » من أبرز هؤلاء النقاد الذين ركزوا اهتمامهم على مسألة الرموز البدائية ، ودورها فى بناء عالم القصيدة . وكيفية استجابة الشاعر للرمز وكيفية استخدامه فى بناء القصيدة .

ويذهب علماء الأنثروبولوجية إلى القول بأن مجال الأساطير يعد بحق مجالا يدخل فى صميم اهتمامهم ، ومن أبرز هؤلاء العالم الاجتماعى الشهير كلودلفى ـ شتراوس الذى حاول دراسة الأساطير فى ظل مفاهيم أنثروبولوجية بنيوية ، تعتمد على مفهوم البنية الاجتماعية ، كما تعتمد على فكرة « النماذج » التى يتم تكوينها انطلاقا من مجال النماذج اللغوية ، لهذا نرى أنه لا يحاول فهم الأساطير إلا باعتبارها لغة رمزية تمثل نظاما معينا من العلاقات الداخلية .

انطلاقا من هذا الفهم يرى بأن الأسطورة تعد صورة من صور الفكر المنطقى على المستوى المحسوس . وأن مضمون الأسطورة لا يمثل الجانب الهام ، فالجانب الهام على رأيه يتمثل فى العلاقات المنطقية المضمرة فى ثناياها ، أو بالأحرى يتمثل فى « بنيتها الخاصة » . فالأسطورة فى نظره تعد مقالا من المقالات يلزم لفهمها أن نقارنها بغيرها من الأساطير نظرا لأنه يراها (أى الأسطورة) أشبه بصورة محسوسة قابلة للمقارنة والتحديد .

هذه الأساطير تبدو فى دلالاتها : العامة التى تحملها فى داخل بنياتها . فهى تعكس العالم والعقل البشرى الذى هو نفسه جزء من هذا العالم .

والرمز فى الأسطورة ـ على رأى شتراوس ـ هو الذى يؤسس وجودها عامة ونسيجها خاصة ، فالأسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة . وهذا يعنى أن الصور اللغوية المختلفة هى التى تدعم كيانها العام ولهذا نجد أن الوظيفة الرمزية تمثل جوهر الدراسة الأسطورية .

ورمزية الأسطورة لا يمكن أن تمثل بأى حال من الحالات ظاهرة لغوية خاصة وإنما تمثل ظاهرة عامة مشتركة بين العديد من الثقافات أو الحضارات ، لأننا لو نظرنا للعناصر الأساسية المكونة للأسطورة لوجدنا أنفسنا بإزاء ظاهرة تعتمد على مستوى الصورة الحسية .

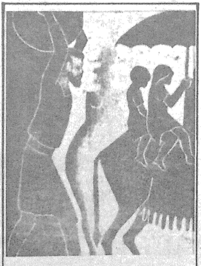
ورمزية الأسطورة هنا لا تعنى رمزية اللغة بمعناها الساذج البسيط ، فعلى الناقد أو الباحث أن يمتد إلى ما وراء الرمزية المتضمنة فى اللغة من أجل الوصول إلى رمزية أخرى من نوع خاص ألا وهى الرمزية المنبثقة من اللاشعور الجمعى لأنها تتجلى فيما ينساه الأشخاص أكثر مما يتجلى فيما يقولونه أو ينطقون به .

وينبغى أن نميز فى هذا الصدد بين رمزية اللغة ورمزية الأسطورة ، فالأولى ذات طابع خاص يكتسبها الأشخاص من خلال ارتباطهم بمحيط ثقافى معين ، بينما رمزية الأسطورة رمزية كلية وشمولية .

والحق أننا إذا دققنا النظر فى نظرية ليفى شتراوس القائلة بأن الأسطورة بنية شبيهة ببنية اللغة لوجدنا أنها قد واجهت العديد من الانتقادات نظرا لأن تطبيق النموذج اللغوى فى مجال الأسطورة يغفل جانب المضمون ويعانى فى الاهتمام بالجانب الحسى أو التصويرى للأسطورة .

هذا عن الاتجاه الأسطورى فى النقد الغربى ، أما عن الاتجاه الأسطورى فى النقد العربى فمن الملاحظ أننا نجد العديد من ـ المحاولات المتواضعة التى قام بها عدد من النقاد والباحثين فى السنوات الأخيرة نذكر من بينها البحوث التى أجراها الدكتور أحمد كمال زكى عن «التفسير الأسطورى للنقد» . ومعظم هذه البحوث تدور أساسا حول تفسير الشعر (قديمه وحديثه) تفسيرا أسطوريا وتدعو إلى الاهتمام بدراسة هذا المجال المهمل الذى لم يهتم أحد بتطويره وهو حين يدعونا إلى دراسة الشعر على ضوء الرموز التى تكمن فى الأساطير لا يريد أن يقدم لنا تفسيرا جديدا للأسطورة بقدر ما يريد الكشف لنا عن أهمية دراسة الأسطورة باعتبارها نمطا من أنماط التعبير المرتبط بالأصول الأدبية القديمة أو «بالحالة الوجودية الأولى» .

والواقع أن أحمد زكى حين يدعو إلى الاهتمام بتفسير الشعر تفسيرا أسطوريا فإنه يرى أن الشاعر يملك القدرة على تشكيل صورة الشعرية فى عناصر التصور القديم للوجود الأول ، ولا غرو فقد أظهر لنا أحمد زكى أن ثمة شعراء فى الجاهلية سيطرت عليهم القوة الميتافيزيقية التى تصوغ قصائدهم أو تتحكم فى صياغتها بمعنى ما من المعانى ومن هنا فإن الأسطورة عنده لم تكن بمثابة الأسطورة بمعناها «العقيدى» أو بمعناها الملحمى ، وإنما كانت عبارة عن ضرب من المجاز أو التصوير الأدبى الشائع فى الأعمال الإبداعية ، وهذا هو السبب فى أن أحمد زكى لا يعتبر الأسطورة أدبا أو فنا ، لأن دورها يتفتت فى الحكايات الخرافية أو فى الملاحم الشعبية ، وإن كان جانبها



● رمزية الأسطورة لا تعنى رمزية اللغة بمعناها الساذج البسيط ●

«الطقسى» يظل فى ضمير الجماعة حيا أمدا طويلا . من ذلك المنظور نفهم أن د. أحمد زكى يدفع بمفهوم الأسطورة نحو ميدان الدراسة النقدية لا ميدان الدراسة الأنثروبولوجية . ومن هنا فإن دعوة د. أحمد زكى إلى تفسير الشعر القديم تفسيرا أسطوريا تعد حركة اكتشاف أو إعادة اكتشاف ، نظرا لأن «الأسطورة» اليوم أصبحت جزءا لا يتجزأ من تلك الاهتمامات النقدية والأنثروبولوجية التى توجد فى المجتمع الأوربى المعاصر . وإذا كان د. أحمد زكى يريد أن يكشف لنا فى الأسطورة عن حقيقة ارتباطها بالأصول الأولى للغة والأصول الأدبية القديمة ، فذلك لأنه قد فهم أن هذه الحقيقة لا تتمثل فى أية علاقة مزعومة مع الواقع ، بل تتمثل فى وظيفة الأدب نفسه . فهذا الأخير يملك القدرة على اعطائنا تفسيرا فنيا للكون بصفة عامة . فالاهتمام بوظيفة الأدب هو وحده الذى يسمح لنا بإقامة دراسة تفسيرية أسطورية للشعر (قديمه وحديثه) . وعن هذا الطريق يتم رفض فكرة الخلط بين الفن والأسطورة أو بين الفن والدين . ولعل هذا ما عبر عنه أحمد زكى حيث قال : إن «الأسطورة ليست أدبا ولا يمكن أن تكون» وهو يرفض بذلك فكرة إلغاء الحدود بين مجال الأسطورة ومجال الفن أو الأدب . هذا رغم اعترافه بوجود صلة واضحة بينهما . لهذا ، فإن من الخطأ أن نتصور عدم وجود هذه الصلة فى الآثار الأدبية العربية . فهو يلاحظ وجود جنوح فى القصيدة الشعرية على استيعاب الوجود بمجالاته الحضارية المعقدة» .

والملاحظ أن د. أحمد زكى قد بدأ دراسته بالحديث عن النماذج الشعرية القديمة التى تتضمن طقسا بلاطيا . فلقد جرت العادة بأن يستلهم الشاعر مما نظمته الملاحم من حكايات أسطورية شيئا من الطقوس الأولى . ويعلق أحمد زكى على النماذج الشعرية القديمة التى أوردها ويبين لنا كيف تتلاقى نفسية الشاعر بالصور التراثية المستمدة من الأسطورة وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بنية لغوية قوامها الرموز .

والواقع أننا لو تأملنا البحث الذى كتبه د . أحمد زكى تحت عنوان : «التفسير الأسطورى للشعر الحديث لوجدنا أنه يقرر بوضوح أن الأسطورة طقس أو كهانة ، كما تكون خرافة قصصية تجمع لغتها التصويرية رؤية شعرية » ويضرب لنا أمثلة من شعر الشباب على محمود طه وخليل حاوى ، وصلاح عبد الصبور . ويحاول أن يبين لنا الدور الذى يلعبه الرمز الأسطورى فى قصائد هؤلاء الشعراء .

وهنا قد يقول قائل : إنه ليس من جديد فى كل ما يقوله د. أحمد زكى لأن إبراهيم عبد الرحمن قد أكد هذه الحقيقة خصوصا فى دراسته عن «التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى» وأنه قد فطن إلى الدلالة الرمزية للأسطورة ودورها فى بناء القصيدة . ولكن الجديد لدى د. أحمد زكى إنما هو التشديد على ضرورة تفسير الشعر العربى تفسيرا أسطوريا ، منطلقا من حقيقة هامة مؤداها : أن البعد الرمزى الأسطورى للقصيدة هو الدعامة الحقيقية لمجال النقد الأسطورى للأدب . وهو لا يقتصر عند ذاك القول ، بل يحاول ـ أيضا ـ أن يشرح لنا بنية الرمز الأسطورى على نحو ما تتجلى فى تصميم القصيدة الشعرية مستعينا فى ذلك بأسس النقد البنيوى عند رولاندبارت وبعد مفاهيم ليفى شتراوس . وهنا يقرر د. أحمد زكى أنه لابد لنا من تفسير العلاقة بين القصيدة والرمز الأسطورى ، على أنها صلة لا تخلو من انفصال .

والحق أننا لو دققنا النظر فى رأى د. أحمد زكى حول الرمز الأسطورى وعلاقته ببناء القصيدة لوجدنا أن وجهة النظر هذه وإن كانت تنشد عدم الخلط بين الأدب والأسطورة ، إلا أنها لم تحقق ذلك على الرغم مما ذهبت إليه فى بداية الدراسة . ولما كانت العبرة بالأفعال لا بالأقوال . فهو لم يحاول فى الواقع أن يضع تمييزا واضحا بين مجال الأدب ومجال الأسطورة .

وقد اهتمت فريال غزول بإجراء دراسة مقارنة على المنهج الأسطورى عند فيكو من جهة والمنهج الأسطورى عند ليفى شتراوس من جهة أخرى . وفى هذا الصدد أجرت مقارنة بين ثلاث موضوعات أساسية تتمثل فى الأسطورة والشعر وأصل اللغة .

وأجرى د. سمير سرحان دراسة تحت عنوان : «التفسير الأسطورى فى النقد الأدبى» واهتم بعرض آراء يونج فى الأسطورة . وقارن بينها وبين آراء فرويد ، ثم عقد مقارنة أخيرة بين «كاسيرر» و «لانجر» ودور كل منها فى تطور النقد الأسطورى .

وليس ثمة ما يدعو إلى تفصيل القول فى التعرف على الدراسات العربية التى تتناول موضوع النقد الأسطورى ، فإن هذه اللمحة العابرة تكفى للاستدلال منها على شىء هام ألا وهو : الاهتمام بهذا الاتجاه والدعوة إلى تطبيق مناهجه على الأدب العربى قديمه وحديثه ●

[نحت لفنان عصر النهضة ميكيل أنجلو بوناروتى (من ١٤٧٥ إلى ١٥٦٤) أبدعه فى سنة ١٥٢٦ ليزيّن ضريح جوليان ميديتشى فى فلورنسه] .

وجهة وقصيدة

الليل

د. عبد الغفار مكاوى

جوڤانى ستروتزى

ولد سنة ١٥١٧ فى فلورنسة ، ومات فيها سنة ١٥٧٠ . عاصر ازدهار الحركة أو النزعة الإنسانية وانتفع بثمرات التراث اليونانى التى بعثها « الإنسانيون » فى مدينته ، وبالإنتاج الأدبى والفنى الرفيع الذى نفخوا فيه من جمال الطبيعة وجلال المثل الأعلى للإنسان . عاش فى رعاية أسرة « المديتشى » التى ارتبط اسمها فى التاريخ برعاية النهضة فى إيطاليا ، وبعثه « كوزيمو ميديتشى » فى بعثات دبلوماسية وثقافية عديدة . كتب الابيجرام (القصيد الموجز) والسوناتة . وهذه القصيدة التى استوحاها من « ليل » معاصره ميكيل أنجلو ، ترجمها الشاعر الألمانى المشهور « رينيه ماريا دلكه » ، ولم أستطع التوصل إلى أصلها الإيطالى الذى كتبه الشاعر سنة ١٥٤٥ :

عن ليل مايكل أنجلو

الليل فى تمثال
مستغرق فى نومه هناك
فى حَجَر قد صاغه المثّال
فى هيئة الملاك
ها أنت ذا تراه
والنوم قد كساه بالجمال والجلال
حياته فى نومه
ونومه حياة
إنْ كنتَ لا تصدق الكلام
أيقظه ، كى يقرئك السلام !

مايكل أنجلو بوناروتى

ولد الفنان العظيم سنة ١٤٧٥ فى كابريزه بالقرب من مدينة أريتسو،ومات فى سنة ١٥٦٤ فى روما . عمل رساماً ونحاتاً ومهندساً معمارياً فى فلورنسة وروما . قد لا يعرف الكثيرون منا أنه شاعر تأثر بمواطنه بتراركا فى شكل الشعر كما تأثر فى مضمونه وروحه بالراهب الشهيد سافوناورولاه ومع ذلك احتفظ شعره وأدبه بوجه عام بطابع خاص ميَّزه عن الأدب الإيطالى فى عصره . وهذه القصيدة « ردّ » من « ميكيل » على « الابيجرام » أو القصيد الموجز الذى أوردناه الآن للشاعر ستروتزى . يلاحظ أن السطرين الثانى والثالث من القصيدة يعبران عن سخط الفنان على الأوضاع السياسية فى مدينته فلورنسة ، وقد وقف ميكيل أنجلو سنة ١٥٣٠ فى صفوف المدافعين عن الجمهورية والمقاومين لحكم « المديتشى » الذين طردوا من المدينة ثم لم يلبثوا أن رجعوا إليها واستولوا على الإمارة :

ردّ



أحبُّ ما أحببتُ من دنياي أن أنام
وبعد ما جربتُ ما جرَّبتُ من مرارة الأيام
قررتُ أن أمجد الحَجَرْ
فضلتُ للإنسان
أن يكون حجراً
وأن يعيش كالأصنام
فإن طغى الزمان
وعمَّ فيه العار والدمار والقَذَرْ
فالخير كل الخيْر أن يعيش كالعميان
ويغلق الآذان
أرجوك . . لا تنبه الحجرْ
وإن فتحتَ فاك فاحترس
وكن على حذرْ !

جاسباتيستا مارينو

ولد سنة ١٥٦٩ فى مدينة نابولى ومات بها سنة ١٦٢٥ . دخل السجن مرات عديدة وقضى من عمره سبع سنوات (١٦١٥ - ١٦٢٣) فى فرنسا . كتب الشعر الغنائى والملحمى والهجائى ، ويعدُّ من أبرز ممثلى الحركة المعروفة فى الأدب والفن الإيطالى بوجه خاص بين سنتى ١٥٢٠ و ١٦٠٠ باسم « المانيرية » (أو مدرسة أصحاب الأسلوب الذاتى والعاطفى المتكلف المبالغ فيه الذى اتبعه فنانون وأساتذه « عصابيون » كبار ، منهم ميكيل أنجلو نفسه وإلجريكو وتنتوروتو . . وهى مدرسة تركز فى الرسم على الوجه الإنسانى وتلجأ للألوان الفاقعة المعبرة عن القلق والاضطراب ، ولعل المدرسة كلها قد تأثرت بظروف العصر المضطربة وبثورة الإصلاح الدينى والإصلاح المضاد وإرهاب محاكم التفتيش . . الخ فابتعدت عن روح الفن فى عصر النهضة والباروك اللذين تقع من الناحية الزمنية بينهما والمعروف أن مارنيو قد ألف عدداً كبيراً من القصائد التى استوحاها من لوحات وأعمال فنية أخرى شاهدها أو حازها فى مجموعاته الخاصة ، وقد نشر معظم هذه القصائد فى ديوان سماه « الجاليريا » أو المتحف سنة ١٦١٩] .

ليل مايكل انجلو

يامن تقف أمامى
هل تعجب حين ترانى
وأنا الليل الراقد
فى الحجر البارد
يتردد فىَّ النَّفَس الهابط والصاعد ؟
أنا مثلك حىٌّ ، لكن حياتى
فى هذا النحت الخالد
إن كنتَ ترانى لا أتحرك
لا يخرج من شفتى حرف واحد
لا تُلْقِ الذنبَ على الفنان
فطبْع الليل هو الكتمان
وقلب الليل كقلْب العابدْ

قصة مترجمة

بعد انتهاء الملاهى

للكاتب ديلان توماس

ترجمة الدسوقى فهمى

كان استعراض الملاهى قد انتهى وكانت الأضواء داخل الأكشاك التى على هيئة جوزات الهند قد أطفئت وفى الظلام توقفت الخيول الخشبية عن الحركة ، توقفت تنتظر الموسيقى وطنين الآلات التى سوف تدفعها إلى الركض مرة أخرى إلى الأمام . وفى داخل الأكشاك كانت قد أنطفأت نافورات الغاز واحدة بعد الأخرى ، وانسحبت الأغطية المصنوعة من الخيش فوق موائد القمار الصغيرة .

كانت جموع المتفرجين قد انفضت راجعة إلى منازلها ، وهناك كانت ثمة أضواء تنبعث من نوافذ عربات قافلة الفجر .

لم يكن أحد قد لاحظ الفتاة . توقفت فى ملابسها السوداء إلى جانب أرجوحات الخيول الخشبية ، تتسمع إلى آخر أصوات وقع الأقدام فوق نشارة الخشب ، وإلى صدى الأصوات الأخيرة التى تتلاشى على البعد .

تطلعت وهى تقف وحيدة فوق ساحة المكان المهجور تحيط بها أشكال الخيول الخشبية وهياكل القوارب الخرافية الرخيصة ، تطلعت باحثة عن مكان تنام فيه . رفعت أطراف الخيش الذى غطى الأكشاك التى على هيئة جوزت الهند ، رفعته مرة هنا ومرة هناك ، وحدقت فى داخل الظلام الدافىء .

خافت أن تخطو إلى الداخل ، وكانت كلما انطلق فار فوق نشارة الخشب المنثورة على الأرض ، أو كلما انبعث حفيف الخيش وهو يتراقص لدفقة من الهواء ، كانت تفر مبتعدة ، وتختبىء مرة أخرى فى كنف أرجوحة الخيول الخشبية الدوارة ، وعندما خطت مرة فوق إحدى الألواح ، جلجلت الأجراس التى كانت تطوق رقبة أحد الخيول ، ثم عادت إلى سكونها ، فلم تواتها الجرأة على أن تلتقط أنفاسها ، حتى عاد كل شىء إلى هدوئه ، حتى تناست الظلمة جلجلة تلك الأصوات التى أطلقتها الأجراس وراحت تفتش باحثة هنا وهناك عن مكان تنام فيه . تطلعت فى داخل كل زورق ، ونقبت تحت كل خيمة .

لكنها لم تصادف مكانا ، لا مكان لها تنام فيه فى أية بقعة من الساحة التى شغلتها الملاهى كلها .

كان الصمت يتكاثف فى مكان ، وفى آخر كانت تمعن ضجة الفيران . وعثرت الفتاة على بعض القش فى ركن خيمة المنجم ، لكنه تحرك عندما لمسته . ركعت إلى جواره ومدت يدها ، فأحست بيد رضيع فوق يدها .

لم تكن قد وجدت مكانا لها فوق هذا ، استدارت فى بطء بالغ نحو القافلة ، وعندما بلغتها حيث تتجمع عرباتها على حافة الحقل ، وجدتها جميعاً تنبعث منها الأضواء ما عدا اثنتين . . توقفت قابضة على حقيبتها الفارغة ، وساءلت نفسها متحيرة ؟ على أيٍّ من هذه العربات يتعين عليها أن تتطفل ؟

و . . أخيرا قررت أن تطرق على نافذة العربة الصغيرة المتهالكة القريبة منها . وتطلعت بينما كانت تقف فوق أطراف أصابعها إلى داخل العربة . كان أكثر الرجال بدانة . . رجلاً لم تكن قد رأت من هو فى مثل بدانته ، يجلس أمام الموقد ، يحمِّص قطعة من الخبز . نقرت فوق زجاج النافذة ثلاث مرات ثم اختبأت فى الظل . سمعته يخرج إلى قمة الدرج ويصيح مناديا من ؟ من ؟

لكنها لم تواتها الجرأة على أن تجيبه .

صاح مرة ثانية ينادى : من ؟ من ؟

ضحكت من صوته الذى كان رفيعاً بقدر ما كان جسده بديناً

وسمع هو ضحكاتها ، واستدار إلى حيث يخفيها الظلام .

قال : — أولا أنت تطرقين على النافذة ثم تختبئين فى الظلال ، ثم « بحقِّك » تضحكين .

خطت خطوات إلى دائرة الضوء ، وقد أحست أنها لم تعد بعد بحاجة إلى أن تختبىء .

قال : — أنت فتاة . . . هيا ادخلى ، وامسحى قدميك .

ولم ينتظر دخولها ، بل تراجع إلى داخل عربته ، ولم يكن أمامها سوى أن تتبعه ، صاعدة الدرج ، ثم داخلة إلى الحجرة المزدحمة بما احتوته . كان قد عاد إلى الجلوس مرة أخرى ، يحمِّص نفس قطعة الخبز .

قال : -- هل دخلت ؟

ذلك أن ظهره كان مواجها لباب العربة .

تساءلت : — هل على أن أغلق الباب ، ثم أغلقته قبل أن يجيبها .

جلست فوق الفراش وراحت ترقبه وهو يحمِّص الخبز حتى احترق . قالت :

-- فى وسعى أن أحمِّصه أفضل مما تفعل !

قال الرجل البدين : لا أشك فى ذلك .

راقبته وهو يضع الخبز فوق طبق إلى جواره ، ثم يأخذ شريحة أخرى من الخبز ؛ ويمسك بهذه أيضا أمام الموقد ، واحترقت فى سرعة بالغة .

قالت : ـــ دعنى أحمصه لك !

وبحركة تعوزها الرقة ناولها الشوكة وقطعة الخبز .

قال : ـــ اقطعيها ، حمِّصيها وكُليها بحقَّك .

جلست على المقعد .

قال الرجل البدين : انظرى إلى أثر جلستك فوق فراشى ، تلك النقرة التى أَحْدَثْتِيها فيه ، . . من أنت حتى تدخلى إلى هنا ، وتحدثى نقرة بهذا الشكل فى فراشى ؟

أجابته بقولها : ـــ اسمى هو آنى !

. . سرعان ما تم تحميص الخبز كله ، ودُهن بالزبد .

وهكذا وضعته فى وسط المائدة ، وأَعَدَّت مقعدين إلى جوار المائدة

قال الرجل البدين : سأتناول نصيبى فوق الفراش ، أما أنت فتتناولينه هنا .

وعندما فرغا من تناول عشائهما ، أزاح مقعده من أمامه إلى الخلف ، وتطلع إليها عبر المائدة .

قال : -- إننى أنا الرجل البدين ، وموطنى هو (ترى ـــ أورتشى) أما قارىء البخت ، جارى الملاصق لى مباشرة فإن اسمه هو (أبردير) وأنا لا علاقة لى بعرض الملاهى .

قالت له : -- اسمى هو كارديف .

وقال الرجل موافقا : -- توجد مدينة بهذا الاسم .

سألها عن الشىء الذى دفعها لأن تجىء إلى هذا المكان .

قالت آنى : -- النقود .

قال الرجل البدين : -- لدى من النقود واحد وثلاث .

قالت آنى : -- أما أنا فلا شىء لدى منها .

ثم . . حدَّثها عن العرض ، وعن الأماكن التى زارها ، وعن الناس الذين التقى بهم . وصرح لها بعمره ، وبوزنه ، وبأسماء أخوته وبالاسم الذى سوف يطلقه على ابنه . وأطلعها على صورة لخليج بوسطن ، وصورة فتوغرافية لوالدته التى كانت تمارس رياضة رفع الأثقال ، وحدَّثها عن طبيعة فصل الصيف فى أيرلندا .

قال : -- لقد كنت دائماً رجلا بدينا ، أما الآن فأنا الرجل البدين ، ولا يوجد من يضارعنى فى البدانة .

حدثها عن موجة من موجات الحر فى جزيرة صقلية ، وحدثها عن البحر الأبيض المتوسط وعن عجائب نجوم الجنوب .

وحدثته هى عن الطفل الرضيع الذى فى خيمة المُنجِّم .

قال : ـــ ها هى ذى النجوم مرة أخرى بحق الإله ، إن التطلع إلى النجوم لا يجلب خيراً لأى شخص .

قالت آنى : ـــ إن الطفل الرضيع عرضة للموت .

فتح الباب ، وسار فى الظلام .

وتطلعت هى حولها ، لكنها لم تتحرك ، دفعها إلى الحيرة توجسها من ذهابه الذى ربما كان لاستدعاء أحد رجال الشرطة . لن يكون من الخير لها أن يقبض عليها شرطى مرة أخرى .

حدقت عبر الباب المفتوح إلى الليل الموحش ، وسحبت مقعدها لتزداد قربا من الموقد . قالت لنفسها ، إنه من الأفضل أن يلقى القبض عليها فى حيز الدفء . لكنها ارتعشت لسماعها وقع أقدام الرجل البدين تقترب ، وضغطت بيديها فوق صدرها الهزيل ، بينما كان هو يصعد الدرج كجبل متحرك .

أمكنها أن تراه يبتسم فى الظلام .

قال : ـــ انظرى ماذا فعلت النجوم .

ودخل وبين ذراعيه طفل المنجِّم .



ثم أدرك ما كانت ترمى إليه ، وطلب منها المعذرة .

قال لها : ـ إننى لست لَمّاحاً ، وإنما بالضبط أنا بدين ، وأحيانا ما أحسبنى بديناً بدانة توشك أن تكون بلا حد .

كانت ترضع الطفل .

وكان هو يرى هزالها .

قال : ـ ينبغى عليك أن تأكلى يا كارديف .

ثم شرع الطفل فى الصياح ، ارتفع صياحه من مجرد بكاء خافت حتى انتهى إلى عاصفة من الصراخ اليائس . وهدهدته الفتاة فى حضنها ، إلا أن شيئا لم يهدئه .

فاضت هموم عالم الطفولة كلها فى صراخه الرفيع .

قال الرجل البدين وقد تزايدت دموعه : ـ أوقفى صراخه ، أوقفى صراخه !

وغمرت آنى الطفل بالقبلات ، لكن صراخه العنيف ، ارتطم على شفتيها ، كما يرتطم الماء على الصخر .

قالت : ـ لابد أن نفعل شيئاً .

قال : ـ غنى له أغنية ما .

غنت له ، ولكن الطفل لم يبد ارتياحا إلى غنائها .

قالت آنى : ـ هناك شىء واحد فقط . . لا مفر من أن ندور به دورة فوق أرجوحة الخيول الخشبية .

وتعثرت خطواتها هابطة درجات السلم ، وذراع الطفل حول رقبتها وأسرعت فى اتجاه المعرض المهجور ، والرجل البدين يلهث خلفها .

شقت طريقها عبر الخيام والأكشاك إلى مركز أرض المعرض حيث كانت الخيول الخشبية تقف فى الانتظار ، تسلقت ، واعتلت سرج أحد هذه الخيول ، وصاحت :

-- ادفع الآلة إلى العمل .

وعلى البعد أمكن سماع الرجل البدين يدفع يد الآلة العتيقة إلى أعلى ، تلك الآلة التى تدفع الخيول طوال النهار فى سباق خشبى متواصل ، وسمعت هى طنين الآلة المرتعش ، و . . قعقعت الألواح الخشبية تحت أقدام الخيول الخشبية .

ورأت الرجل البدين يتسلق صاعداً إلى جوارها ، رأته يجذب الرافعة المركزية ، ويتسلق معتليا سرج أكثر الخيول الخشبية جميعها حجماً .

وبينما شرعت الأرجوحة الدوارة فى الدوران ، ببطء فى البداية ، وبينما كانت تزداد سرعتها فى بطء ، كفّ الطفل فوق صدر الفتاة عن البكاء ، وضم قبضتيه معا ، وزقزق فرحاً ، و . . تخللت ريح الليل شعر الطفل ، وصخبت الموسيقى فى أذنيه ، وتسارعت تدور ، وتدور الخيول الخشبية ، مغرقة صفير الريح فى غمار دقات حوافرها الخشبية .

. . على هذا الحال رآهم رجال القافلة ، رأوا الرجل البدين ، والفتاة . . . فى ملابسها السوداء ، وطفل رضيع بين ذراعيها ، فى مطاردة تدور ، وتدور فوق خيولهم الميكانيكية بمصاحبة أنغام موسيقى الأرغن التى تتزايد وتتزايد ●



وبعد أن احتضنت الطفل إلى صدرها ، وبعد أن انخرط فى البكاء على صدر ثوبها ، أخبرته كم توقعت الشر عند ذهابه ، قالت :

-- ما الذى عساى أن أجنيه من صحبة شرطى ؟

أخبرته بأن شرطيا كان يجدُّ فى طلبها ، سألها :

- ما الذى جنيتيه حتى يسعى شرطى فى طلبك ؟

لم تجبه ، ولكنها ضغطت الطفل مرة أخرى إلى صدرها الضامر .

قال : ـ لو كانت المسألة مسألة نقود ، لكنت أعطيتك منها واحداً وثلاثاً .

حوار مع القارئ

رسالتنا الأولى هذا الأسبوع من الشاعر السكندرى (اسماعيل الشيخة) وهو يزف إلينا نبأ إجراء تجديدات شاملة بإذاعة الإسكندرية ابتداءً من السادس والعشرين من يوليو حيث تغطى محطة الإرسال حوض البحر المتوسط كله ، كما يشير الصديق إلى قيامه ابتداءً من هذا التاريخ بتقديم برنامج أدبى يقدم المواهب الشابة فى الشعر والقصة والزجل ويلقى عليها ضوءًا نقدياً من خلال تعليقات ودراسات بعض أساتذ الجامعة المتخصصين من أمثال «د. محمد مصطفى هدارة» ، و «د. محمد زكريا عنانى» ، و «د. يسرى سلامة» . و«القاهرة تهنىء الصديق المذيع والشاعر «اسماعيل الشيخة» بهذه الخطوة المضيئة ، وتشد على يده ، فشباب المبدعين شعراء كانوا أو قصاصين أو زجالين فى حاجة ماسة إلى نافذة إعلامية تقدم إنتاجهم إلى المستمعين وتلقى عليه الضوء بالنقد والتحليل .

ورسالتنا الثانية من الصديق شاعر العامية «أحمد مصطفى سليم» (القاهرة) وفيها يسأل الصديق عن موقف المجلة من نشر شعر العامية وتقديمه ، ونحن نقول للصديق إن لكل مجلة طبيعتها وتوجهاتها ، و «القاهرة» مع تقديرها الشديد لشعر العامية لا تأخذ على كاهلها نشره وتقديمه ، وترى أن هناك نوافذ أخرى يمكن لها أن تقوم بذلك الدور ، ولكنها لا تمانع قط فى نشر دراسات فنية جادة عن هذا الشعر ، وقد نشرت بالفعل أكثر من دراسة فنية عن شعر الشاعر الكبير «فؤاد حداد» وكانت سبَّاقة بذلك إلى إلقاء المزيد من الضوء على أعمال هذا الفنان الأصيل ، والسعى إلى تحليل جمالياتها وشرحها . أما الرسالة الثالثة فمن الصديق «محمد أمين الشيخ» (قوص) . وهى تتضمن قصيدة بعنوان «صراع الحيتان» فى ختامها .

ويلجأ السمك الصغير إلى القرارْ
ولا قرارْ
ولا فرارْ
فعندما تتصارع الحيتان فى البحر الكبيرْ .
فالويل كل الويل للسمك الصغيرْ .

وكنا نود أن نحاول إضافة رؤيته الخاصة للواقع فالكتابة ليست عكساً ميكانيكياً لصورة الحياة ، ولكنها تحوير وتطوير لها ، يقصد به الكشف عن أعماقها ، واقتناص جزئياتها الخفية ، والدعوة إلى تغييرها .

أما الرسالة الرابعة فمن الصديق الشاعر (سمير عبد الرءوف عبد الله) (الجيزة) . ونحن نشكر للصديق أولاً مشاعره الدافئة ، وتحيته الرقيقة ، ونرحب به صديقاً دائماً «للقاهرة» أما عن قصيدتيه فهما ينمَّان عن موهبة حقيقية ، وحساسية ملموسة ، وإتقان لافت لفن العروض ؛ هذا رغم أن صديقنا قد أتم المرحلة الثانوية هذا العام فقط . ونحن نحيى فى الصديق الشاعر حقاً تلك الموهبة ، ونتمنى له دوام التقدم والتوفيق ، ولكننا نسأل :- ألست معنا أيها الصديق فى أن طبيعة الشعر اليوم تختلف كثيراً عن طبيعته فى الماضى ؟ ألست معنا فى أن عصر «المعارضات الشعرية» قد انتهى إلى غير رجعة ؟ وأن شعر (المناسبات) لم يعد له مكان قط فيما بيننا ، وأنه أصبح بلا وظيفة أو دلالة أو أثر . فلنحاول أيها الصديق أن نتمثل التراث ولا نعيده ، وأن نستوعبه ولا نقلده ، وأن نوظفه ولا نجعله يوظفنا .

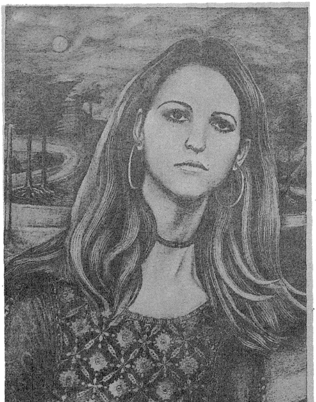
يقول الصديق الشاعر (سمير عبد الرؤوف عبد الله) فى معارضته لقصيدة «البارودى» (سرنديب) :-

لكل فرحٍ سرى فى مهجة سببُ
أفراح قلبى أهازيج لها طربُ
لولا وصال من الأحباب ما عزمت
قيثارتى وتراً ، والبين منقلبُ
فيا أخى لا تسل عن ودنا أبداً
فالود فى الناس يبقى أينما ذهبوا
ما الود والوصل إلا فى القلوب سنا
لولا التودد وصلاً ، ما انجلت حجبُ

هنا نجد جمال الصورة ، ووحدة البناء ، وانسيابية الإيقاع ، ولكننا لا نجد خصوصية التعبير وهى السمة الجوهرية التى تميز الشاعر وتجعل منه شاعراً حقيقياً . إنك تستدعى أسلوب التعبير من غيرك ، وهذا هو العيب الخطير . وفى قصيدة السد العالى يغلب على بنية التعبير نمط بعينه ، وهو النمط المدرسى التعليمى . وهذا النمط المدرسى أبعد ما يكون عن طبيعة الشعر وعن روحه معاً . تحياتنا لك أيها الصديق مرة أخرى ، وفى انتظار أعمال إبداعية جديدة يتحقق فيها بقدر كاف ما لم يتحقق فى قصيدتيك اللتين بين أيدينا الآن .

«القاهرة» تشكر الأصدقاء الذين أرسلوا إليها بإبداعهم وتطمئنهم إلى أن أعمالهم ودراساتهم النقدية تلقى منا كل اهتمام وعناية ، وسوف يجد الصالح منها طريقه إلى النشر فى وقت قريب .

و «القاهرة» فى انتظار المزيد من رسائل قرائها بما تحمله من إبداعات وآراء وأفكار ومقترحات ●

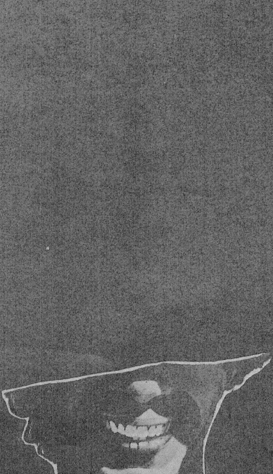


● لوحة للفنان محمد المزين ●

شعر مترجم

الاثنى عشر شهراً

للشاعر الفيتنامى بان تى دوان
ترجمة إبتهال سالم



فى الجبل ، عند حلول الشهر الأول
ضربت بفأسى فى الغابه
وفى المراعى ، فزت بحقل مرتفع
ورأيت سقوط الجبابرة عند الساحل
إنه العدو . . الذى أقاتله

فى الشهر الثانى ، بذرنا الذره
وفى الوادى ، حصدت الزرع
وسمعت فى الورش الصغيره
إعداد الطلقات للجيش

فى الثالث ، حلقت الفراشات
وهنا ، عند ذلك المرتفع
حرقنا بعد قتال حقلاً
كان العدو قد إستولى عليه
وحققنا انتصاراً جديداً على الجهة
والخيرزان اشتعل مثل قش

وفى الرابع ، جاء الصيف
والمزارعون على المرتفعات
لابد من بذل الجهد كى نجنى المحصول
قبل الأمطار والقيظ

فى الخامس والسادس ، نضج الأرز
وابتسم الجميع
من أجل جيشنا ، نواجه مصاعب كثيره
كل حبة أرز بطلقه .



في الشهر السابع ، اشتد عود الذرة
وامتلأت السلال
حذار .. صبى القريه
كن أكثر صلابه
فبإمكان العدو النهب

ثم .. أصفر الأرز بدوره
ها نحن في الشهر الثامن ، نتجادل
من يذهب للجبهه ؟
من يتحمل العبء أكثر ؟
من يمكث كي يجنى المحصول ؟

أما الشهر التاسع ، في أعلى الجبل وفي الوادى
نرحل للحصاد ، جماعات وعائلات
كل شيء يصبح ناضجاً في الغسوق
من مطلع النهار ، أجمل منجلك

في الشهر العاشر ، قمنا بالتخزين
وبحثنا عن زاويه للخضروات
وجمعنا السماد في سلال عديدة
أن شهر الدخان ..

ووداعا للعام ، في الحادى والثانى عشر
من أعطى أكثر ؟ من أعطى أقل ؟
إذا تعاونا جميعا
فكل منا سيعطى الأفضل للغد
انه اجتماع لوضع الميزانيه
فما جدوى التناحر
وقد احترنا المقاتلين !!

القصيدة للشاعر الفيتنامى « بان . تى دوان » ؛ من أسرة فلاحية فقيرة ، تطوع في شبابه في جيش التحرير ، وكافح ضد المعتدين في مرتفعات شمال فيتنام وفي أثناء المعارك ، كتب عدة قصائد ، وظل في الجيش حتى تحرير بلاده .

مفتشوا الأصالة والمعاصرة

وجيه وهبة

لمح الفارس عاصفة ترابية تقترب نحوه ، مصحوبة بأصوات ، خالها وقع سنابك جيش الأعداء الجرار ، فأسرع ممتطياً جواده ، شاهراً سيفه ، صارخا بصيحات الحرب ، وتقدم مخترقاً الغبار الكثيف ، عاملاً بسيفه تقطيعاً فى كل جسم يعترض طريقه ، وسط هذا الغبار الكثيف . ومضى الكثير من الوقت قبل أن يكتشف صاحبنا أن هذا الجيش الجرار ، لم يكن سوى قطيع من الماشية يسوقه راع مسكين نحو المرعى . هذه الصورة الرائعة للروائى الأسبانى « ثرفنتيس » ـ تصف إحدى معارك البطولة الوهمية لفارسه « دون كيخوته » ـ تداعب مخيلتى ، كلما تابعت معركة من معاركنا التشكيلية الوهمية ، ومنها على سبيل المثال ، ما شاع ـ وفرض علينا شيوعه وذيوعه ليل نهار باسم قضية « الأصالة والمعاصرة » أو مرادفاتها من كلمات . حقا معارك وهمية ، مهما علا غبارها ، حيث تفتقد الموضوعية ، وتشوبها الكثير من الشوائب ، بل ولربما تفتقد مبرر وجودها بهذا الحجم المغلوط .

والحركة التشكيلية فى مجتمع ما ، كجزء من البنية العضوية لهذا المجتمع بمختلف مكوناتها ، ليست بمنأى عن أمراض هذا المجتمع ، ومهما تفاءلنا بفروض نظرية ساذجة ، عن حصانة المثقفين « عامة » والفنانين « ضمنا » ، باعتبارهم من « الصفوة » ، فإن الواقع الفعلى يتعارض تماماً مع هذا الفرض ، بل ولعلى لا أبالغ إذ أدعى بأن تلك الأمراض الاجتماعية ، تبدو لى ، واضحة جلية فى حركتنا التشكيلية ، وربما يرجع هذا الوضوح لمحدودية عدد العاملين فى الحقل التشكيلى فى مصر ، مما ييسر عملية الملاحظة والرصد .

ولكننا ننسى ، أو نتناسى كل ذلك ، ونغض البصر عن الجوهر والأساس ، وعن العيوب الحقيقية العاجلة والمؤثرة فى التكوين ، وننساق وراء الكثيرين من مفكرينا ومثقفينا ، فى دائرة لا نهائية من المناقشات البيزنطية الملتوية حول « الأصالة والمعاصرة » ، أو « الوافد والموروث » أو « التقليد والتجديد » ، أو آخر ما طلع علينا من تخريجات باسم « الإتباع والإبداع » وأصبحنا ننشغل بقضية أشبه بقضية « البيضة أم الفرخ .. أيهما أسبق » وسقط الكثير فى بحر التخريجات والإشتقاقات اللغوية بطريقة لا تختلف كثيراً عن منهج التفكير الذى أدى إلى فتوى « الطين الأرمنى » الشهيرة . وكل هذا فى غياب أبسط القواعد والأسس اللازمة لوجود الفن والفنانين ، مما يجعل كل تلك التنظيرات السفسطائيه أشبه بالاهتمام بتزيين العربة ، دون إدراك لضرورة وجودها خلف الجواد ، لا أمامه ، بل ولربما ، دون إدراك . لأهمية وجود الجواد أساساً .

ولو فرضنا جدلاً ، أن إشكالية « الأصالة والمعاصرة » ، هى إشكالية حقيقية وأساسية وعاجلة ـ وهذا ما لا أقره ـ فكيف السبيل إلى مناقشتها بموضوعية ، فى مناخ لا يسمح بأدنى تفاؤل لتوافر الظروف القاعدية اللازمة لموضوعية أى نقاش فكرى . وكيف نتوخى الموضوعية ممن هم منقسمون على أنفسهم مائة إنقسام لألف سبب وسبب وتحولوا إلى فرق وجماعات وشلل ومحاور تحول بينهم عوامل الفرقة من كل نوع ، عدا ذلك النوع المتعلق بقضايا فكرية وفنية حقيقية ، أو قل هو آخر القائمة إن وُجد ، هذا فضلاً عن أن تلك الفرق والجماعات تتداخل دوائرها وتتلاقى فى بعض الحالات ، كما وإن حركة الإنضمام والإنفصال عن أحدها ، عملية شديدة العسر على الفهم إذا نظرنا للأمور على إنها خلافات فكرية ، وهى عملية يسيرة الفهم تماماً إذا رأيناها على حقيقتها البسيطة .. الا وهى العصبية والتعصب القبائلى أحياناً أو النفعية الممجوجة أحياناً أخرى .

وأنا هنا إذ أعرض لوصف المناخ العام للحركة التشكيلية ، إنما أعرض لحقائق واقعية ، لا إستنتاجات خاصة ، أو فرية من نتاج لحظات سخط عابرة ، أنها حقائق يعلمها التشكيليون جميعاً ، حقائق الانقسامات بكل أنواعها ، التحتية منها والعلنية ، الفئوية والإقليمية ، وغير ذلك الكثير مما سوف نعرض له تفصيلاً فى موضع لاحق ، ولكنى هنا أردت فقط مجرد الإشارة إلى المناخ السائد بين قادة الحركة التشكيلية ، ذلك المناخ الذى لا يترك الكثير من الأمل فى شىء من الجدية عند مناقشة قضايا جادة .

وقد يتساءل البعض هلعاً : وهل هذا هو السائد أيضاً بين عامة الفنانين التشكيليين ؟؟ ولكى لا يحملنى القارىء ، ما لا ناقة لى فيه ولا جمل ، من سوداوية النظر للأمور ، فإن علىَّ أن أوضح الآتى :- إن العام وإن كان هو من الخاص ، أحرى بالأخذ فى الإعتبار ، إلا أن قادة الرأى فى دولنا النامية ، فى أغلب المجالات ـ ومنها مجال الفنون التشكيلية ـ هم أنفسهم ـ فى أغلب الأحيان ـ القيادات الوظيفية والأكاديمية والإدارية والرسمية بل والنقابية أيضاً فى كثير من الأحيان ، وهؤلاء هم من أعنيهم بكلمة «خاص» .

والآن .. حان الوقت لنقتحم غبار إحدى حومات الوغى المثار حول قضية الأصالة والمعاصرة فى فنوننا التشكيلية ، ولن يتطلب الأمر سوى متابعة لأى ندوة أو مقال أو محاضرة أو مناظرة أو غير ذلك من الوسائل المستهدفة لإبداء الرأى ، وسنكتشف بادىء ذى بدء ، مدى التشابه الكبير بين كلمتى «أصالة ومعاصرة» ، وبين الكثير من كلمات قاموسنا السياسى فى عالمنا المعاصر .. مثل كلمات : حرية .. ديمقراطية .. وطنية ... إلخ ، فهى كلمات على لسان الجميع مهما اختلفت مآربهم ومشاربهم ، ومهما اختلفت النظم وأياً كان النسق العقائدى فالكل يدعيها لنفسه ، ناكراً إياها على غيره فى نفس الوقت ، تماما كما نفعل نحن التشكيليون ، مع كلمتى « أصالة ومعاصرة » ، نمتطيها حينما نشاء ، ومهما اختلفت أفكارنا وطرائقنا فى التفكير والتعبير .

نظرية « بداية ونهاية » أو نظرية « الخلاصة » :

وعبر أية وسيلة ، من وسائل عرض الرأى ، نلاحظ أن الجميع فى هذه القضية ، فرسان لهم باع ، حيث لا تقتضى المهارة ، سوى حفظ وترديد ـ بالوراثة أو الذيوع ـ لبعض الكلمات ومرادفاتها ، وذلك فى بداية عرض الرأى ونهايته « كخلاصة » للقضية ، والبداية عند أحدهم ، هى النهاية عند زميله ، أو حتى غريمة ، وهى « الخلاصة » فى نفس الوقت ، أما ما بين البداية والنهاية فليس مهماً .. مهما كانت حدة تناقضاته مع الغير ، أو حتى مع النفس .. فالمهم هو بريق « الخلاصة » التى هى غالباً ما تحوى الكثير من حلو الكلمات البراقة ، وبلاغة صياغة العبارات ، مثل : « الشخصية المميزة » ـ الإنتماء ـ الهوية ـ العودة للجذور ـ الإستلهام من نفيس التراث ـ مسايرة روح العصر ـ الإبداع ـ الإبتكار ـ الحداثة .. الخ . تلك الكلمات والمرادفات . كلمات حق .. لكن كثيراً ما يراد بها باطل ، حين تخضع تفسيراتها لكل ذى غرض ، وكلمات حق يراد بها باطل ، حين يحفل ما بين البداية والنهاية بالعديد من الألغام التفسيرية التى لا تتسق معها ، وحين تفسد الإستدلالات والبراهين والأمثلة المضروبة .

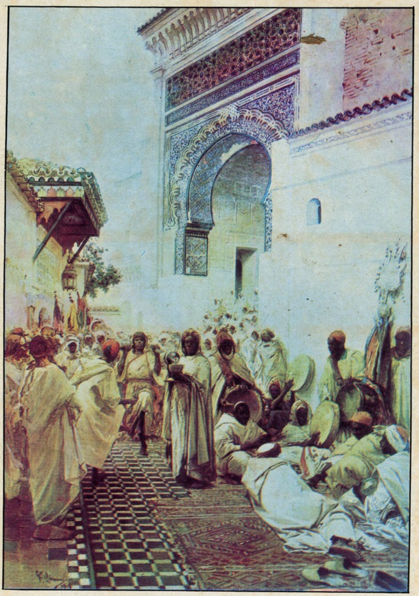
وأنت إن شاء حظك وكنت من شباب التشكيليين ، وتبحث عن حل لما جعلوه يسمى « بالمعادلة الصعبة لقضية الأصالة والمعاصرة » ، فسوف تجد نفسك ، مقهوراً خائر العزيمة .. تائه بين اللوغاريتمات اللفظية ، فتشل يداك ، وتفتر رغبتك ، أو ترسم رسوماً محملة بشوشرة بقايا الأفكار عن تلك المعادلة الصعبة وتناقضاتها ، أما إذا ضربت بالجميع عرض الحائط ورسمت كيفما يحلو لك .. فحذار .. ومما الحذر ؟ .. إنه الحذر من جماعات التشكيل والهجرة ومحاكم تفتيشهم التى سنعرض لها فى مقال قادم●



● القدس عربية ● لوحة للفنان اليابانى فلاديمير تمارى



● فولـكلور فلسطينى ● لوحة للفنان اليابانى فيراتمارى ●



● خارج القصر ● للفنان جوستاف سيمون ●
● زيت على توال ١٩٠٣ ● ٤٦,٧٥×٣١,٥ بوصة ●